

V. N. Lazarev

teofan grecul și școala sa



Editura Meridiane

V. N. LAZAREV

teofan grecul și școala sa

Traducere și studii introd. de
VASILE FLOREA

VIȘCULUI LAZAREV
Teofan grecul și școala
a lui în România. București, 1974

EDITURA MEDITANE
BUCUREȘTI, 1974

Lumea medievală rusească, privită și înțeleasă sub aspectul realizărilor artistice și al multiplelor ei raporturi cu Bizanțul, constituie un domeniu vast și nu îndeajuns de cunoscut la noi. N-ar fi deci de mirare ca titlul acestei cărți să nu aibă o rezonanță deosebită pentru cititorul român neavizat. Și cu atât mai puțin numele autorului ei.

Cum însă editura Meridiane acordă de mai multă vreme un interes vădit lărgirii continuu a cîmpului de investigație pentru ca în sfera de circulație a valorilor culturii să fie atrase nume și fenomene artistice din toate timpurile și din toate zonele geografice, actul editării în versiune românească a acestei opere se înscrie în ordinea firească a lucrurilor. Și iată că, astfel, după ce în urmă cu cîțiva ani se traducea cu folos excelenta monografie „Andrei Rubliov“ a lui Mihail Alpatov, bibliografia în limba română pe tema artei ruse vechi se îmbogățește acum cu alte două nume, tot așa de ilustre ca și cele amintite.

Unul dintre numele aduse de astă dată în discuție este cel al lui Teofan Grecul, un mare zugrav bizantino-rus, printre pușinii care au fost consemnați de letopisețe și hrisoave într-o vreme cînd cititorul unei lucrări de artă cota înfinit mai mult în conștiința contemporanilor

Pe copertă:
TEOFAN GREUL,

Adormirea Maicii Domnului
(fragment)

Icoană, Galeria Tretiakov, Moscova

decît cel care săvîrşea opera. Aşa se explică, cel puţin în parte, indigenţa izbîitoare a materialului documentar referitor la arta întregii epoci feudale, iar situaţia nu-l exceptează nici pe Teofan. Şi totuşi. Mai mult decît o menţiune laconică, aşa cum se întîmplă adesea, norocul a făcut ca despre Teofan să ne parvină, prin nu ştiu ce fericită întîmplare, şi o schiţă de portret literar. Ea este datorată lui Epiſanie — contemporan şi admirator entuziast al artistului grec — foarte instruit şi destul de sedus de excepţionalele calităţi ale celui din urmă, pentru ca, aparţinînd genului epistolar, rîndurile scrise de el să aibă totuşi mai degrabă tonul laudativ al unui panegiric. Rezultă în orice caz, din descrierea apologetică a lui Epiſanie, că Teofan era nu numai un foarte dotat artist, plin de temperament şi de fervoare, activînd ca zugrav de biserici, ca iconar şi miniaturist deopotrivă, ci şi un iubitor de înţelepciune. Un om care, părăsind Constantinopolul cuprins în a doua jumătate a sec. al XIV-lea de un adevărat marasm economic şi intrat din punct de vedere cultural în zona de întuneric a dominaţiei isihaste, ducea cu el în Rusia nu numai tainele unui meşteşug pe care-l stăpînea dumnezeşte, ci şi o apreciabilă zestre de cunoştinţe şi precepte filozofice şi morale.

Dar asupra lui Teofan nu considerăm util să ne oprim prea îndelung. Monografia de faţă alcătuită pe baza unor cercetări temeinice şi complete istoveşte singură obiectul tratat. Nouă nu ne-ar rămîne, aşadar, decît să aducem unele precizări şi să subliniem unele laturi, ceea ce vom încerca să facem, desigur, dar mai tîrziu. În schimb, atenţia ne va fi reţinută mai mult de personalitatea autorului, somitate în domeniul istoriografiei de artă, ale cărui lucrări sînt cunoscute, din păcate, prea puţin la noi şi numai în ceroul specialiſtilor. Abia acum se află sub tipar, în traducere românească, o carte semnată de Viktor Lazarev, şi anume „Chardin“, dar nu putem vorbi în cazul dat despre o operă

semnificativă ştiut fiind că biograful lui Teofan este o autoritate necontestată în arta rusă veche, în cea italiană şi în cea bizantină şi că numai incidental şi-a extins preocupările asupra artei franceze, spaniole, olandeze sau flamande.

Oricum, prin solida sa formaţie ca şi prin sfera largă în care operează, Lazarev reprezintă tipul de savant enciclopedist. Născut în 1897, la Moscova, în familia unui cunoscut arhitect, el şi-a început cariera de istoric al artei destul de timpuriu. Cu toată întîrzierea pricinuită de războiul civil la care a luat parte în calitate de combatant activ în rîndurile armatei roşii, el a reuşit să obţină încă din 1924 titlul de candidat în ştiinţe cu o teză despre „Originea portretului în arta italiană“. Alegerea subiectului nu va fi întîmplătoare. Studiarea artei italiene, în special a celei din ducento şi trecento, îl va acapara pentru mulţi ani de zile şi majoritatea comunicărilor cu care-l găsim în revistele de specialitate — de la „Belvedere“ la „Burlington Magazine“ şi de la „Art in America“ la „Art Bulletin“ — sînt consacrate marilor artiſti italieni, cu precădere primitivilor.

Dealtfel, arta italiană va fi o prezenţă constantă în preocupările lui Lazarev, iar una dintre lucrările sale capitale, cu caracter de sinteză, este „Originea Renaşterii italiene“ apărută în două volume, în 1956—1959, şi urmînd să fie întregită cu un al treilea. Să amintim apoi că şi acum, la bătrîneţe, cînd pe baza experienţei de-o viaţă, reputatul om de ştiinţă încearcă să tragă unele concluzii, tot arta italiană constituie substanţa unui solid volum al său intitulat „Vechi maestri italieni“ şi apărut recent la editura „Iskusstvo“.

La baza succeselor dobîndite de Lazarev în domeniul cercetării artei italiene au stat condiţii de natură să faciliteze un contact direct şi temeinic cu operele studiate. Mai întîi l-a ajutat practica muzeală cu disciplina ei severă. Ea i-a înlesnit tinărului cercetător, pe cînd lucra

la Muzeul de artă occidentală (azi „A. S. Pușkin“) din Moscova, să pătrundă profund în caracteristicile tehnice și stilistice ale multor artiști apuseni. Identificarea autorilor unor pinze devenite mai târziu celebre, atribuirile de opere făcute atunci i-au adus curînd faima de infailibil cunoscător și expert.

L-a ajutat apoi lunga călătorie de studii — de peste un an — întreprinsă, în 1925, în Grecia, Turcia, Italia, Franța, Belgia, Olanda, Germania, Austria, în toate aceste țări strîngînd material documentar (muzeal și livresc) pentru studiile comparatiste de mai târziu.

În sfîrșit, o îndelungată practică pedagogică începută de timpuriu, încă de prin 1927—28, cînd ține un curs despre Giotto, la Universitate, l-a stimulat și ea în sensul adîncirii cunoștințelor despre arta italiană.

Și totuși, Lazarev n-ar fi putut accede la deplina înțelegere a acestui important capitol al artei universale și nu i-ar fi descifrat niciodată tainele dacă nu s-ar fi sprijinit pe solide cunoștințe de artă bizantină. Căci, în adevăr, el este unul dintre cei mai mari bizantiniști contemporani.

Contactul său cu disciplina a avut loc în modul cel mai firesc. Încă de tînr, pornind în căutarea originilor Renașterii italiene, pașii îl purtaseră din aproape în aproape către citadelele artei bizantine. Se văzu astfel atras și furat tot mai așund spre nisipurile mișcătoare ale unui tărîm care fusese totdeauna derutant, plin de incertitudini și capcane ce-l pîndesc pe explorator la tot pasul. Ca să poată răzbate prin hățișul de contradicții al fabuloasei arte bizantine, să-i lumineze toate strălucitele ei fațete, să-și descopere resorturile intime, s-o înțeleagă în profunzime, să-i explice obîrșiile, creșterea, înflorirea și decăderea, cercetătorul a trebuit să facă și a făcut și de astădată donada celei mai depline seriozități științifice.

Bineînțeles, antrenat pe calea anexării acestor noi teritorii ale cunoașterii, el nu putea

face abstracție de cercetările unor precursori celebri. Lăsînd la o parte școlile de bizantinologie franceză, germană, engleză sau italiană, însăși școala rusă de bizantinistică se ilustrase pe tărîmul artei prin opera unor învățați ca Buslaev, Kondakov, Ainalov, Lihaciov, Muratov ș.a. Continuînd tradițiile create de aceștia, Lazarev a făcut-o însă de pe poziții principial noi, ajungînd în consecință la concluzii diferite, adesea diametral opuse celor avansate de înaintași.

Cum se știe, în abordarea artei bizantine s-a procedat în mod diferit, metoda de cercetare cea mai în vogă fiind multă vreme cea iconografică aplicată de N. P. Kondakov și dezvoltată ulterior de către discipolul său, D. V. Ainalov. La stabilirea evoluției, direcțiilor și interconexiunilor din cadrul artei bizantine, partizanii acestei metode luan în considerație doar un singur criteriu — pe cel iconografic. Or, nu-i greu de bănuît la ce concluzii eronate se putea ajunge pe această bază îngustă și subredă. S-a și ajuns, dealtfel. Ceea ce nu înseamnă totuși că pentru începuturile sale ca știință, bizantinologia ca artă n-a tras și folose de pe urma metodei iconografice. Oricum, ca o reacție la aceasta, mai târziu s-a pus accent pe criteriul analizei. Jomale, P. P. Murator, G. Wölfflin, W. Bode, B. Berenson, M. Friedländer fiind adepții noului curent. Contribuția acestor savanți a fost și ea de cea mai mare importanță, dar carența ce decurgea din caracterul ei unilateral nu poate fi ascunsă.

De aceea Lazarev a ales în cercetările sale o altă cale. Disociîndu-se și el de metoda iconografică a lui Kondakov, a înțeles totuși că nu se poate dispensa total de serviciile ei. Astfel, încă din 1925, în articolul biografic consacrat lui N. P. Kondakov, odată cu omagiul pios adus savantului rus, el arată că „nici o lucrare din sfera bizantinisticii nu va putea nici în viitor să reușească fără incursiuni în iconografie“. Ceea ce-i reproșează însă lui Kondakov

este că a făcut din faptele de estetică fapte pur istorice, „punind astfel semnul egalității între iconografie și artă” și disprețuind factorii de artă și natura lor specifică. De asemenea, V. N. Lazarev se ridică și împotriva metodei formaliste care ignora, la rîndul ei, criteriul iconografic, reținînd ca valabile și concludente într-o operă de artă doar trăsăturile ei stilistice.

În ceea ce-l privește, considerînd că „iconografia este, în afara oricărei îndoieli, un atribut al formei”, și că „dezvoltarea iconografiei nu este nimic altceva decît o reflectare a dezvoltării stilului”, Lazarev a preconizat **unirea** analizei formale cu cea iconografică într-o metodă unică. În plus, el a așezat la baza acestei împerecheri criteriul istoric care presupune luarea în considerație, din punctul de vedere al principiilor materialismului istoric și dialectic, a proceselor complexe ce se desfășoară pe baza premiselor social-economice. S-a ajuns astfel la o metodologie nouă a studierii artei medievale, rod al mai multor oameni de știință marxiști de care uzează în prezent cercetători din toată lumea.

Mai sînt în sfîrșit și alte elemente ce întregesc metoda aplicată de Lazarev determinînd caracterul ei operant. La cunoașterea profundă a iconografiei, la meticuloasa analiză stilistică aplicată operei cercetate, se adaugă cunoașterea izvoarelor literare, a tehnicilor folosite de meșterii zugravi, a obiceiurilor și moravurilor dominante în epocile cînd au fost create operele. Toate acestea n-ar fi însă de ajuns fără acumularea unui imens material faptic și ceea ce caracterizează activitatea lui Lazarev este tocmai ampla sa erudiție. Cunoașterea în amănunt a operelor, fie ca rezultat al observației directe, în urma cercetărilor personale, fie ca informare indirectă, de unde vastul său aparat critico-științific, totdeauna scrupulos redactat, constituie baza certă a amplerilor sale generalizări.

Exemple de aplicare consecventă a metodei sale de cercetare, în care combină criteriul iconografic cu cel al evoluției stilistico-artistice, îl prezintă studiile „The Mosaics of Cefalù” și „Iconography of the Virgin” publicate în „Art Bulletin” în anii 1935 și respectiv 1938. Și cu toate că unele dintre concluziile învățatului sovietic au fost poate cu timpul depășite, nu-i mai puțin adevărat că majoritatea soluțiilor propuse de el își păstrează valabilitatea și astăzi. El a dat răspunsuri nu numai unor probleme de detaliu privind anumite monumente, motive iconografice sau opere izolate, ci a elucidat și chestiuni legate de existența unor școli și epoci întregi. Așa-zisa renaștere din epoca Paleologilor este tocmai un astfel de fenomen despre care cunoștințele noastre ar fi astăzi incomparabil mai reduse fără aportul decisiv al lui Lazarev.

În „Istoria picturii bizantine” publicată în 1947-48 și revăzută în 1966 cu ocazia apariției lucrării în limba italiană, iar mai recent cu prilejul reeditării a trei capitole din ea, de astădată în limba rusă, autorul dă, printre altele, una dintre periodizările cele mai judicioase, însoțite de o clară imagine de contur a artei bizantine atît ca arie geografică de răspîndire cît și ca întindere pe scara timpului, aici meritînd a fi relevată și caracterizarea deosebit de sagace făcută principalelor ei etape.

Cel mai important aspect care l-a preocupat pe savant a fost însă acela al iradierii culturii bizantine, adică al întînselor ei ramificații și, legat de aceasta, problema moștenirii bizantine în spațiul european — în occident și orient deopotrivă.

Interesul arătat acestei laturi apare foarte firesc dacă ținem seama că atît arta italiană cît și cea rusă nu pot fi explicate și înțelese în afara relațiilor strînse dintre Bizanț pe de-o parte și Italia sau Rusia pe de alta. Dealtfel tocmai studierii și determinării științifice a acestor raporturi, destul de diverse și contra-

dictorii, le datorează Lazarev concluziile sale referitoare la originile Renașterii italiene. Cunosbind la fel de bine arta bizantină și pe cea italiană, el a putut stabili între cele două lumi punți pe care alții înaintea sa cu greu ar fi putut să le dureze chiar dacă s-ar fi încumetat s-o facă. În felul acesta au putut rezulta cîștiguri substanțiale pentru ambele discipline, atât italieniștii cît și bizantiniștii fiindu-i deopotrivă îndatorați.

Dar dacă studierea Renașterii italiene are mult de profitat din cercetarea relațiilor avute cu Bizanțul, studierea artei ruse nici nu poate fi măcar concepută în afara unui studiu aprofundat al raporturilor cu acesta. Și tocmai interesul statornic arătat de către Lazarev artei ruse l-a minat de atîtea ori spre Bizanț. Aici putea afla el multe din tainele artei ruse și tocmai aici due firele care au hotărît în parte destinul lui Teofan însuși.

Dată fiind apartenența comună la ritul liturgic ortodox, Rusia s-a aflat, ca și țările române, legată mult mai strîns decît Italia, să zicem, de civilizația bizantină și instituțiile acesteia, inclusiv cele artistice s-au propagat aici mult mai lesne și mai direct. Fără să însemne, desigur, că arta rusă este doar un palid reflex al celei bizantine. Puternica tradiție locală și marea capacitate de asimilare care a acționat în spiritul prelucrării și adaptării modelelor împrumutate la condițiile specifice locale a avut, dimpotrivă, drept rezultat, făurirea unei arte ruse originale, pregnant naționale, cu vădite caracteristici proprii, irepetabile aiurea. Ba în cadrul acestei arte naționale au existat și tendințe sau curenți diferite care, în funcție de condiții istorice concrete, au generat școli locale: kieveană, novgorodiană, pskoviteană, vladimiro-suzdaliană, moscovită etc.

Și totuși raporturile strînse cu Bizanțul au fost o realitate ce trebuia clar definită, iar pentru această sarcină dificilă de înaltă răspundere, nimeni, fără îndoială, n-a avut vreodată

calificarea lui Viktor Lazarev. Iată, dar, de ce studierea artei ruse vechi trebuia să devină și a devenit, alături de domeniile artei apusene (italiene în special) și bizantine, principalul cîmp pe care și-a desfășurat activitatea savantul sovietic.

Abordată încă din perioada antebelică, arta rusă face după război obiectul unor intense și profunde cercetări materializate în lucrări de importanță capitală. Enumerăm dintre acestea „Arta Novgorodului” apărută în 1947 și mai ales primele trei tomuri din „Istoria artei ruse”, apărută în 1953—55, pentru care Lazarev elaborează o vastă sinteză a picturii din sec. XI—XV.

Urmează, la termene scurte, eseuri monografice ale unor monumente semnificative sub aspect teoretic și reprezentative pentru întreaga dezvoltare a artei ruse, cum sînt „Pictura murală de la biserica din Kovalovo și problema legăturilor picturii ruse din sec. al XIV-lea cu arta slavilor de sud”, „Prescele de la Staraiia Ladoga”, „Prescele de la Volotovo” și mai recent solida monografie consacrată catedralei kievene Sfînta Sofia. Un loc important în cercetările sale l-au avut și figurile mai de seamă ale artei ruse ca Teofan, Rubliov și Dionisi, primilor doi consacîndu-le ample monografii.

Cum problema raporturilor artei ruse cu cea bizantină era vitală pentru înțelegerea particularităților și valorilor originale ale celei dintîi, Lazarev și-a îndreptat de timpuriu atenția asupra lui Teofan Grecul. El a înțeles că de felul cum aveau să fie rezolvate chestiunile ridicate în legătură cu creația acestuia, de rezultatele obținute în urma investigațiilor iconografice, stilistice, istorice, filologice și mai ales de precizia cu care avea să se stabilească aportul real al zugravului constantinopolitan la dezvoltarea picturii ruse, depindea, fără îndoială, o seamă de concluzii cu caracter general. S-a străduit de aceea din răspuțeri, și nu în zadar, să găsească răspunsul potrivit la toa-

te întrebările. Iar rezultatul îl avem în față. Autorul a reușit printr-un adevărat tur de forță să reconstituie din foarte puține date certe, mînuite însă cu o neîntrecută dibăcie, un vast tablou al relațiilor lui Teofan cu școala rusă. El a arătat fără putere de tăgadă care a fost rolul lui Teofan și pînă unde se întinde influența sa. A demonstrat ce aparține fondului local, ce contribuție au avut zugravii autohtoni și ce era rusească de acum chiar în creația meșterului grec supus unui ireversibil proces de „rusificare” îndată ce se văzu antrenat în executarea unor mari comenzi sociale la Novgorod, la Nijni sau la Moscova.

În linii mari, lucrarea despre Teofan a fost încheiată în anii 1947—48 și parțial a și apărut, sub forma de studii de sine stătătoare ce vor deveni, cu unele modificări, capitolele cărții de față, în revista „Vizantiiski Vremennik” din anii 1953—1955, iar unul dintre ele în „Sovietskaja arheologija” (XXII, 1954).

Trebuie spus, dealtfel, că înaintea lui Lazarev, asupra lui Teofan și-au mai îndreptat atenția și alți cercetători, Igor Grabar cu precădere, consacrandu-i și o monografie: unica pînă la cea de față. Faptul ușurează pe deoparte sarcina lui Lazarev dar o și complică totodată, el trebuind să combată, așa cum se va vedea, o seamă de păreri eronate.

În definirea personalității lui Teofan autorul a făcut uz nu numai de vastele sale cunoștințe din domeniul artei bizantine, ci și de întreaga sa capacitate de a reconstitui, pe baza unor elemente disparate, realități a căror forță de convingere lasă foarte puțin loc de manevră pentru partizanii altor ipoteze. Deosebit de evocatoare sub aspectul arătat este imaginea Constantinopolului din timpul Paleologilor, așa cum a descris-o Lazarev, ca leagăn sigur de formare intelectuală și artistică a lui Teofan. Renumita dispută isihastă cu premisele social-economice care au condiționat-o și cu

toate implicațiile ei ideologice își găsește, de asemenea, o explicație judicioasă în primul capitol al lucrării. Combinată cu alte elemente și indicii, această analiză alestă în mod peremptoriu apartenența lui Teofan la școala constantinopolitană, punind astfel capăt disputei existente de multă vreme între diverși bizanținiști, unii văzînd originea artistului grec în școala cretană, iar alții în cea macedoneană.

Au mai existat și alte puncte de divergență între exegeții lui Teofan. Cităm cazul bisericii Uspenia de la Volotovo și pe cel al bisericii Teodor Stratilat din Novgorod. Pictura monumentală a acestor două edificii are fără îndoială ceva din însemnele vigurosului stil al lui Teofan. Din această cauză, unii cercetători (Anisimov, Grabar ș.a.) au atribuit, fără să ezite, aceste fresce pictorului venit de la Bizanț. Aplicînd fără greș metoda sa de comparație stilistică și coroborînd ipotezele cu date iconografice, Lazarev a desfășurat o excelentă argumentație dînd materialului faptic o interpretare menită să evidențieze concluzia pe deplin verosimilă a apartenenței acestor două monumente unor zugravi ruși din ambianța lui Teofan. Totodată el a definit mai clar rolul pictorului grec în cadrul școlii novgorodiene, iar ca bun cunoscător al artei apusene, a putut să aducă argumente zdrobitoare împotriva teoriei lui Ainalov despre pretinsa influență italiană în frescele de la Volotovo. În timp ce acesta, ca și Kondakov, găseau influențe italiene în toată arta rusă, bizantină și sirbească, Lazarev arată că școlile respective au ajuns singure, în secolul al XIV-lea, la tipuri iconografice și soluții proprii, mai realiste, pentru redarea legendelor evanghelice.

Într-un alt caz și anume în acela legat de atribuirea icoanei Maica Domnului de la Don, Lazarev se află din nou pe poziții opuse lui Grabar, considerînd că renumita capodoperă nu aparține lui Teofan, ci penelului unui ucenic rus al acestuia. De astă dată, situația se mai

complică intrucitva și prin faptul că o cercetătoare de la Galeria Tretiakov, Natalia Salko, pretinde a fi descifrat pe bordura majorionului purtat de Maria semnătura criptografică a lui Teofan și două date: 1370, ca an probabil al creării operei și 1380 — anul luptei de la Kulikovo, când icoana a fost, potrivit tradiției, purtată ca prapur în campania dusă împotriva lui Mamai.

Chiar dacă autorul prezentei monografii s-ar înșela, să presupunem, când respinge ca total neconvingătoare și fantezistă părerea cercetătoarei menționate, și ar diminua astfel fără temei rolul direct al lui Teofan, în favoarea pictorilor ruși, nu înseamnă cîtusi de puțin că atitudinea sa comportă un partii pris în general. Ca nu este așa o dovedește și faptul că într-o altă problemă controversată, poziția sa este departe de a-i favoriza pe artiștii autohtoni. Și caracterul principal, imparțial, al atitudinii sale este vădit cu atît mai pregnant cu cît este vorba de astă dată despre Andrei Rubliov. În adevăr, Lazarev contestă părerea susținută, printre alții, de Alpatov, că miniaturile Evangheliei Hiltrovo ar fi opera marelui ico-nar rus, el văzînd în ele un produs al atelierului moscovit al lui Teofan.

Cu aceeași lipsă de prejudecăți, cu aceeași rigoare științifică procedează reputatul savant sovietic ori de cîte ori se manifestă tendința pernicioasă de a se prezenta arta rusă ca pe un fenomen izolat, consumat în afara oricărui influențe și conexiuni cu exteriorul — eroare ce are la antipod exagerarea, la fel de dăunătoare, a factorului extern în săurirea valorilor artistice naționale.

În orice caz monografia consacrată lui Teofan are toate marile calități ce decurg din folosirea metodei științifice practicate de Lazarev. O dovadă a severității cu care autorul conduce investigația este și atenția acordată de el aparatului critico-bibliografic alcătuit cu o meticulozitate pe care am fi înclinați să o con-

siderăm pedantă dacă ea n-ar fi absolut indispensabilă pentru a gira curajoasele ipoteze și concluzii ce decurg din expunere. Căci, neîndoielnic, ultimele n-ar fi nici posibile, nici convingătoare fără solida bază ce-o constituie materialul de arhivă și de teren.

În sfîrșit, nu putem să nu evidențiem stilul folosit de autor în transmiterea bogatului conținut de idei al cărții. Simplă, fără efecte căutate, expunerea are totuși eleganța pe care o conferă sobrietatea și siguranța, cu un cuvînt, prestanța științifică.

Toate aceste calități etalate în peste două sute de cărți și comunicări i-au adus de multă vreme lui Viktor Lazarev recunoașterea pe plan internațional. Articolele sale au apărut cu regularitate în reviste occidentale ca „Burlington Magazine“, „L'Arte“, „Byzantinische Zeitschrift“, „Art studies“, „Arte veneta“, „Paragone“, „Rivista d'Arte“, „Gazette des Beaux-Arts“ ș.a.; lucrări ale sale au fost traduse în străinătate, iar multe academii printre care Academia de științe a U.R.S.S., Academia britanică, Academia sîrbă, Academile florentină și siciliană și Institutul venețian pentru știință, literatură și artă l-au cooptat ca membru.

Avînd acum această carte în versiune românească, sîntem deci pe cale de a ne familiariza nu numai cu mesajul artistic ce ne parvine peste veacuri de la Teofan, ci și cu opera unuia dintre cei mai prestigioși istorici de artă contemporani.

VASILE FLOREA

PREFAȚĂ

la ediția românească

zanțul au constituit în veacul al XIV-lea un factor esențial în dezvoltarea artei acestor țări și de aceea nădăjduiesc că lucrarea despre Teofan Grecul poate prezenta pentru cititorii români un viu interes.

Doresc în încheiere să aduc mulțumiri lui G. I. Vzdornov și lui A. I. Komeci care m-au sprijinit în prelucrarea materialului privind noile descoperiri din biserica Spas Preobrajenie.

V. LAZAREV

Deși din momentul apariției acestei cărți au trecut mai bine de zece ani, în perioada respectivă n-au fost publicate lucrări care ar impune revederea substanțială a concluziilor mele. Cu toate că în știința contemporană se constată un interes vădit față de isihasm, o serie de învățați acordându-i o importanță supradimensionată, eu n-am considerat util să revăd aprecierea pe care am dat-o acestei curent. Toată literatura nouă de specialitate referitoare la Teofan a fost introdusă de mine la note și, unde era cazul, ea a fost completată cu observații critice.

În ultimii ani, în biserica Spas Preobrajenie din Novgorod au fost date la iveală o serie întreagă de noi fragmente ale picturii lui Teofan. Ele au îmbogățit cunoștințele noastre despre arta sa și au demonstrat odată în plus avem de-a face cu un zugrav excepțional. Dar judecându-le după ponderea lor în ansamblul respectiv, ele nu suportă totuși comparație cu descoperirile din anii anteriori. Cele mai valoroase dintre aceste fragmente sînt reproduse pentru prima dată în ediția de față.

Îmi face deosebită plăcere faptul că Editura „Meridiane” a hotărît să tipărească monografia mea despre Teofan în limba română. Relațiile culturale ale țărilor române și Rusiei cu Bi-

În lumina descoperirilor din ultimii treizeci de ani, faptul că Teofan Grecul a fost una dintre cele mai luminoase — dacă nu chiar cea mai strălucită personalitate artistică bizantină din secolul al XIV-lea — ar putea fi pus anevoie la îndoială. În orice caz, printre producțiile artei grecești din epoca Paleologilor ajunse până la noi, nu-i nici una (în afară, poate, de mozaicurile și frescele de la Kahrié Djami) care ar putea să stea alături, ca ținută artistică, de lucrările ce-i aparțin îndubitabil lui Teofan. Faptul în sine justifică pe deplin publicarea unei monografii speciale consacrate creației sale.

Pentru istoria artei ruse vechi, Teofan are o însemnătate cu totul deosebită. El a sosit în Rusia într-un moment când cultura relativ nouă a acestei țări se afla în plină ascensiune. Meșterii noștri zugravi au știut foarte bine cum să tragă foloase din lecția lui Teofan. Activitatea acestuia în Rusia a avut un larg răsunet și influența stimulatorie a artei sale a fost resimțită de însuși marele Rubliov. A evidenția, de aceea, rolul și importanța lui Teofan pentru pictura rusă a fost, în intenția autorului, una dintre sarcinile primordiale ale acestui studiu.

Din nefericire, de la Teofan ne-au parvenit extrem de puține opere; cu toate acestea, din spusele lui Epifanie Premudrîi, care l-a cunoscut bine, știm că încă înainte de a sosi la Novgorod, artistul grec a zugrăvit aproape patruzeci de biserici. Chiar dacă avem de-a face aici cu o exagerare caracteristică pentru un scriitor din secolul al XV-lea, totuși nu se cuvine să punem la îndoială faptul că Teofan a fost un artist excepțional de fecund și că frescele sale novgorodiene ca și cinul *Deisis* din iconostasul catedralei Blagoveșcenski (Buna Vestire) din Kremlinul Moscovei sînt doar o neînsemnată parte a creației sale. Tocmai de aceea este așa de dificil să reconstituim drumul creator străbătut de Teofan. În această privință este necesar să se facă uz de toate datele istorico-artistice existente, oricît ar fi ele de neînsemnate, iar cercetătorul trebuie să le confrunte în mod riguros cu mărturiile izvoarelor literare. I. E. Grabar, căruia îi sîntem îndatorați mai mult decît oricui în ceea ce privește studierea creației lui Teofan, a făcut deja mult în această direcție.¹ Tocmai din inițiativa sa au fost curățate și date la iveală frescele bisericii Spas Preobrajenie (Schimbarea la față a Mîntuitorului) și icoanele din timpla catedralei Blagoveșcenski, care au stat la baza tuturor cunoștințelor noastre despre Teofan; anume prin strădaniile sale, acesta din urmă a devenit dintr-o ființă evasilegendară o personalitate artistică reală. Dar o serie de probleme științifice importante nici n-au fost măcar abordate în scurta monografie a lui I. E. Grabar, scrisă cu mai bine de treizeci și cinci de ani în urmă, cînd multe chestiuni nu numai că nu puteau fi rezolvate, dar nici nu puteau fi măcar puse în termenii în care faptul a devenit posibil în zilele noastre, după noi descoperiri în sfera picturii bizantine și a celei ruse vechi.

În realizarea acestei cărți un ajutor substanțial mi-au acordat I. E. Grabar, N. N. Voronin, M. V. Scepkina, E. C. Skrijinskaia, M. N. Tihomirov / . Tuturor le exprim adîncă mea recunoștință pentru prețioasele lor sfaturi și îndrumări prietenești.

V.L.

BIOGRAFIA LUI TEOFAN GRECUL

De regulă, informațiile biografice referitoare la viața și opera zugravilor bizantini și ruși lipsesc aproape cu desăvîrșire. Zgîrcitele izvoare medievale relatează mult mai pe larg despre ctitori decît despre artiștii care executau comenzile și care, în concepția societății feudale, se aflau pe ultima treaptă a scării ierarhice. În cel mai bun caz, letopisețele menționează anul construirii ori pe cel al zugrăvirii unei biserici sau a alteia. Biografia lui Teofan Grecul reprezintă în această privință o excepție fericită. Pentru reconstituirea ei dispunem de o remarcabilă sursă : scrisoarea unui contemporan al artistului, Epifanie Premudrîi, către Kirill Tverski.² Această epistolă scrisă pe la 1415 conține nu numai un foarte interesant material biografic, dar dă și o uimitor de vie caracterizare a lui Teofan, schițată cu măiestrie de pana unui om care-l cunoscuse bine pe marele artist. Se poate afirma fără teama de exagerare că în istoriografia artei ruse mesajul adresat de Epifanie ocupă un lor proeminent, ca un document de prima mîină ce aduce mărturie despre înțelegerea subtilă a fenomenelor artistice de către străbunii noștri îndepărtați.

Epifanie, fost monah, după cîte se pare, al
23 minăstirii Troița-Serghiev, a trăit la sfîrșitul

secolului al XIV-lea și începutul celui următor (a murit prin 1420)³. El a fost un om foarte cultivat, înzestrat cu un excepțional talent literar, fapt pentru care a și primit porecla Premudrîi (cel înțelept). Epifanie făcea pasiuni sincere pentru eroii săi și aceasta constituie poate cea mai captivantă trăsătură a „vieților” scrise de dînsul. El nu preocupă culorile paletelor verbale cînd dorește să obțină o cît mai vie caracterizare. Dar stilul său conține și multă artificialitate. Maniera metaforică de a se exprima, adusă în Rusia din zona Balcanilor, a găsit la noi destui adepți și a dobîndit o largă răspîndire mai cu seamă în literatura hagiografică și istorică.⁴ Însuși Epifanie o numește „împletire de slove”.⁵ El gustă fraza elegantă și colorată, încărcată de tropi și de figuri stilistice retorice; recurge bucuros la îngrămădirea de epitete, la amplificări și la întorsături tautologice. Totuși pe lângă această canava artificială de cuvinte supusă unei stilizări forțate, în „viețile” lui Epifanie întîlnim și întorsături de frază foarte vii, uneori de-a dreptul populare. Îmbinarea acestor trăsături poate fi întîlnită și în scrisoarea către Kirill Tverski (din Tver) în care floricelele verbale alternează cu observațiile exacte exprimate într-o limbă simplă, plină de savoare.

Scrisoarea lui Epifanie a fost adresată nu lui Kirill Beloziorski, așa cum, în mod eronat, s-a considerat multă vreme, ci lui Kirill — egumen al mînăstirii Afanasiev cu hramul Mîntuitorului.⁶ În timpul năvălirii lui Edighei asupra Moscovei (1408-1409), cînd mînăstirea Troița, unde sălășluia Epifanie, a fost prădată și arsă, el a fugit la Tver, unde a găsit adăpost la egumenul Kirill. Acum a și putut vedea deci acesta din urmă, într-o carte adusă de Epifanie, imaginea renumitei catedrale constantinopolitane, Sf. Sofia. Șase ani mai tîrziu, adică prin 1415, Kirill l-a rugat pe Epifanie să-i reamintească împrejurările în care a făcut cunoștință cu această imagine. Drept răspuns, el a

primit răvașul amintit, un panegiric entuziast al lui Teofan, autorul imaginii zugrăvite. Iată ce-i scria Epifanie prietenului său: „Tu ai văzut biserica Sofia din Țarigrad, în cartea mea — Evanghelia, numită pe grecește Tetraevangheliar, iar în limba noastră *Cele patru cărți ale Bunei vestiri* (Cetveroblagovestie). Iată cum s-a întîmplat că acest lăcaș a fost zugrăvit în cartea noastră. Pe cînd locuiam la Moscova, trăia acolo un înțelept cu faimă, filosof foarte iscusit, Teofan, de obîrșie grec, renumit ilustrator de cărți și, printre iconari, un zugrav de ispravă. Cu propriile-i mîini el a împodobit multe și diferite biserici de piatră — peste patruzece, aflate prin orașe, și în Constantinopol, și în Calcedonia, și la Galata, și în Caffa, și în Marele Novgorod și în Nijni. Iar în Moscova sînt zugrăvite de el trei biserici: Buna Vestire a sfîntei Născătoare de Dumnezeu, Sf. Mihail și încă una. În biserica Sf. Mihail el a înfățișat cu culori pe zid un oraș în amănunțime; pentru cneazul Vladimir Andreevici a înfățișat, tot pe un perete de zid, însăși Moscova; palatul marelui cneaz este zugrăvit [de el] cu o pictură neobișnuită, nemaivăzută [pînă atunci], iar în biserica de piatră a sfîntei Bunei Vestiri, [el] a înfățișat Arborele lui Iesen și Apocalipsul. Cînd a înfățișat sau a zugrăvit toate acestea nimeni nu l-a văzut că s-ar fi uitat vreo dată la nîscăi izvoade așa cum fac unii iconari ai noștri care, în nedumerirea lor, atenți mereu [la ele] se uită într-una ba încolo, ba înapoi, încît nu pictează atît cu vopsele, cît privesc la izvoadele de urmărit. Teofan, în schimb, se părea că mîinile-i zugrăvesc singure, în timp ce el însuși umbla fără răgaz, conversa cu oaspeții, iar cu mintea cugeta la ceea ce este înălțător și înțelept și totodată, cu ochii pătrunzători ai judecății, vedea cum bunătatea este chibzuită. Acest minunat și vestit bărbat nutrea dragoste pentru nimienicia mea și eu, ne-
trebuie și fără minte, am îndrăznit și am mers

deseori la el la tălfas pentru că-mi plăcea să vorovesc cu dînsul.

Oricine și oricît ar fi stat cu el la sfat nu putea să nu se minuneze de judecata sa, de pîldele povestite de el și de agerimea minții sale. Cînd am văzut că-i sînt drag și că nu mă disprețuiește, atunci am adăugat la îndrăzneala mea nerușinarea și l-am rugat: «Implor dragostea ta de înțelepciune ca tu să-mi redai în culori imaginea măreței Sfînta Sofia din Țarigrad pe care marele Justinian a înălțat-o ascumindu-se preaînțeleptului Solomon; unii au spus că în privința calității și a mărimii este cît Kremlinul Moscovei din interiorul orașului — așa îți apare ca întindere și în temelia ei cînd îi dai ocol. Dacă un pelerin intră aici și dorește să umble fără călăuză, nu-i mai e dat să iasă căci se rătăcește, oricît ar părea el de isteț [și asta] datorită mulțimii stîlpilor și pilaștrilor, coborișurilor și urcușurilor, pasajelor și trecerilor și diverselor încăperi, capele, scări și depozite de păstrare, grobnite, despărțituri și altare cu diferite denumiri, ferestre, coridoare și uși, intrări și ieșiri, precum și stîlpi de piatră. Pe numitul Justinian să mi-l înfățișezi șezînd pe care și ținînd în mîna dreaptă mărul de aramă (se spune că dimensiunile acestuia sînt atît de mari încît poți turna în el două vedre și jumătate de apă); și toate acestea arătate mai sus zugrăvește-le pe o filă de carte pentru ca eu să o pot adăuga la începutul cărții mele și, amintindu-mi de lucrul tău și privind la un astfel de lăcaș sfînt, să-mi pot închipui că mă aflu în Țarigrad». Iar el, înțeleptul, în chip înțelept mi-a răspuns: «Nu se poate — zise — nici ca tu să primești așa ceva, nici ca eu să zugrăvesc. Totuși la stăruința ta, eu îți voi zugrăvi parțial, deși aceasta nu-i o fracțiune, ci a suta pîrticeică, puțin de tot din foarte mult, dar datorită acestei mici imagini zugrăvite de noi, tu vei putea să-ți reprezinți și să deduci tot restul». Zicînd asta, el a luat iute pensula și a trasat în grabă imaginea templului aidoma

adevăratei biserici din Țarigrad și mi-a dat-o mie. Acea foaie a fost de mare folos și altor iconari moscoviți întrucît mulți au copiat-o pentru ei luîndu-se la întrecere unul cu altul și împrumutînd-o unul de la altul. După toți ceilalți m-am hotărît și eu, ca zugrav, să transpun imaginea în patru aspecte ale ei și am plasat-o în cartea noastră în patru locuri: 1) la începutul cărții, în evanghelia lui Matei unde se află stîlpul lui Justinian și chipul evanghelistului Matei; 2) la începutul evangheliei lui Marcu; 3) înainte de începutul evangheliei lui Luca și 4) înainte de începutul evangheliei lui Ioan; am zugrăvit așadar patru hramuri și pe cei patru evangheliști, pe care i-ai și văzut cînd, înspăimîntîndu-mă de Edighei, am fugit la Tver și am găsit odihnă la tine, ție ți-am împărtășit tristețea mea și ți-am arătat toate cărțile ce mi-au rămas în urma bejaniei și a ruinării. Atunci ai și văzut acest hram zugrăvit și după șase ani, iarna trecută, mi-ai amintit de el în marea ta bunătate.»

Deși scrisoarea lui Epifanie conține multe podoabe retorice, autenticitatea faptelor aduse de ea în discuție nu dă loc la nici un fel de îndoieli. Epifanie l-a cunoscut bine pe Teofan și a primit, se vede, toate informațiile privitoare la viața acestuia direct de la artist. În orice caz, letopisețele confirmă integral autenticitatea informațiilor comunicate de Epifanie.

Înnumerînd acele orașe în care Teofan a lucrat în Rusia, Epifanie pune pe primul loc Novgorodul. Toamă de Novgorod este legată și prima dintre lucrările lui Teofan menționate de letopiseț. În cea de a treia cronică novgorodiană citim pentru anul 1378 (6886): „În același an, a fost zugrăvită biserica Domnului nostru Isus Hristos, pe ulița Ilia, din porunca prea nobilului și iubitorului de dumnezeu boierul Vasile Danilovici și a locuitorilor de pe ulița Ilia și a zugrăvit meșterul Teofan Grecul în vremea marelui cneaz Dmitri Ivanovici și a arhiepiscopului Aleksi al Marelui Novgorod

și al Pskovului⁴⁷. Aici este vorba despre frescele, ajunse doar fragmentar pînă la noi, ale bisericii Spas Preobrajenie (Schimbarea la față a Mîntuitorului) de pe strada Illia, degajate de sub tencuială în cîteva reprize, între anii 1910 și 1944 și constituind principala noastră sursă pentru studierea stilului pictural al lui Teofan.

Referindu-se la lucrările realizate de Teofan la Moscova, Epifanie pomeneste trei biserici zugrăvite de artistul grec: Buna Vestire a sfîntei Născătoare de Dumnezeu, Sf. Mihail și încă una al cărei nume nu-l dă. Și în cazul dat informația sa își găsește o deplină confirmare în știrile transmise de cronici. În această privință izvorul principal îl constituie letopisețul Troițki, ars în timpul incendierii Moscovei, în 1812. Din fericăire, acest letopiseț a fost copiat de N. M. Karamzin⁸. Adus pînă în anul 1409 și prin urmare scris în partea sa finală de un contemporan al lui Teofan, manuscrisul respectiv menționează numele artistului grec de trei ori, în legătură cu cele trei biserici zugrăvite de el la Moscova. Pentru anul 1395 (6903) citim: „La 4 iunie, joi, la ceasul slujbei de amiază a început zugrăvirea noii biserici de piatră din Moscova, Nașterea sfîntei Născătoare de Dumnezeu, meșteri fiind iconarul Teofan, filosof grec și Semion Ciornii cu ucenicii lor...”⁴⁹. Epifanie uîtînd, pe semne, numele acestei biserici, vorbește despre ea vag: „una tot la Moscova”. În schimb, denumirile celorlalte două biserici zugrăvite de Teofan le dă în întregime. Acestea sînt catedralele Arhanghelski și Blagoveșcenski din Moscova menționate și în letopisețul de la mînăstirea Troițki pentru anii 1399 (6907) și 1405 (6913). „La featul 1399 — grăiește cronicarul — s-a zugrăvit biserica de piatră Sf. Mihail din Moscova, iar meșteri au fost Teofan, iconar grec, cu ucenicii săi”¹⁰. Șase ani mai tîrziu letopisețul arată: „În aceeași primăvară a început să fie zugrăvită biserica de piatră Sf. Buna Vestire la curtea marelui cneaz, dar nu cea care se află acum acolo, iar

meșteri au fost Teofan, iconar grec, și Prohor, stareț din Gorodeț și călugărul Andrei Rubliov și au sfîrșit-o în același an.”¹¹ Astfel, letopisețul pomeneste aceleași trei monumente religioase moscovite zugrăvite de Teofan, despre care vorbește în scrisoarea sa și Epifanie. Din nefericăire, nici una dintre aceste lucrări din faza moscovită a lui Teofan n-au ajuns pînă la noi, întrucît nici biserica Rojdestvo Bogorodiți (Nașterea Maicii Domnului) nici catedralele Arhanghelski și Blagoveșcenski nu s-au păstrat în formele lor inițiale.¹² A rămas întregă și novătămata doar tîmpla catedralei Blagoveșcenski, ale cărei icoane din cinul *Deisis* aparțin fără îndoială lui Teofan¹³.

Confruntînd faptele comunicate de Epifanie cu știrile atestate de cronici, avem posibilitatea să reconstituim destul de exact biografia lui Teofan. Data nașterii sale pare a putea fi localizată cel mai probabil în deceniul patru din secolul al XIV-lea. La această concluzie se poate ajunge dacă luăm ca temelie faptul că pînă la sosirea sa la Novgorod, unde se afla cu certitudine la 1378, Teofan zugrăvisc deja, după spusele lui Epifanie, mai mult de patruzeci de biserici de piatră. Or, chiar dacă afirmația constituie o exagerare, caracteristică pentru Epifanie, totuși există motive serioase să presupunem că Teofan a ajuns în Rusia ca un artist pe deplin format, în vîrstă de treizeci și cinci-patruzeci de ani. Pînă la venirea sa în Rusia, artistul grec a lucrat la Constantinopol, în Calcedonia și la Galata, adică în capitala Imperiului bizantin și în alte două orașe apropiate de aceasta. Calcedonia, unde a avut loc al patrulea sobor ecumenic, se întindea pe coasta Mării Marmara la intrarea în Bosfor, iar Galata, aflată pe abruptul tîrm răsăritean al Cornului de Aur, era o factorie comercială, puternic fortificată, a genovezilor. Aceștia obținuseră de la Andronic al II-lea îngăduința de a înconjura Galata cu ziduri și șanturi de apărare. De-a lungul secolului al XIV-lea Galata

s-a transformat rapid într-un mic, dar bine fortificat orașel latin, cu un *podesta* genovez, cu structuri republicane, cu biserici și mănăstiri catolice.¹⁴ Lucrând aici, Teofan a avut depline posibilități să vină în contact nemijlocit cu moravurile și obiceiurile apusenilor și să vadă multe opere de artă occidentală.

Printre orașele în care Teofan și-a desfășurat activitatea înainte de a veni la Novgorod, Epifanie amintește și Caffa (Peodosia). Începând cu al șaptelea deceniu al sec. al XIII-lea, această colonie genoveză cunoscuse o impetuoasă dezvoltare devenind centrul comerțului genovez la Marea Neagră. Trebuie că Teofan s-a legat prin strânse relații cu genovezii încă de pe când lucra la Galata. Probabil de aci a și fost invitat să vină la Caffa. Ce biserică va fi pictat aici, n-avem însă cunoștință.¹⁵ Și nu se știe nici cît va fi rămas în cetatea nord pontică. Întrucît Caffa întreținea relații comerciale deosebit de strînse cu Novgorodul, fiind vizitată des de cupleții ruși din orașul nordic, există toate temeiurile să presupunem că tocmai la Caffa era Teofan cînd a primit invitația să meangă la Novgorod, unde îl și găsim în 1378, cînd este pictată de mîna sa biserica Spas Preobrajenie de pe strada Ilia. Cum vom vedea în continuare, arta lui Teofan le-a plăcut mult novgorodienilor și el și-a cîștigat mulți adepți printre artiștii locali.

Epifanie afirmă că Teofan a activat de asemenea la Nijni Novgorod, dar nu indică precis nici o lucrare. În această privință păstrează tăcere și cronicile. În 1350 orașul Nijni Novgorod devenise centrul unui cnezat autonom, cum a și rămas pînă la 1390, cînd a fost supus de Moscova. Această perioadă de timp coincide cu o epocă de vie activitate constructivă. Tot atunci, în Nijni au fost aduse două renumite relieve — icoana reprezentînd pe *Isus Aheiro-poiet* (Mandylion) transferată aici din Suzdal, la 1352, și cea reprezentînd *Hodighitria*, adusă din Tarigrad la 1382. A venit oare Teofan la

Nijni direct din Novgorod sau de la Moscova — greu de spus. Întrucît Epifanie, în enumerarea localităților în care a activat artistul grec menționează orașul Nijni între Novgorod și Moscova, se poate presupune că Teofan a locuit în acest oraș în deceniul al noulea.¹⁶

Informațiile cele mai sigure le avem totuși despre activitatea moscovită a lui Teofan. Ridicată vertiginos și cu o pondere ce creștea de la un an la altul, era firesc ca, în situația ei de reședință a marelui cnez, Moscova să-l fi ademenit pe marele artist. Acesta a înțeles prea bine că numai aici puternicul său talent se putea manifesta nestingherit. Și în adevăr, la Moscova n-a dus lipsă de comenzi. În afară de pictura murală a bisericii Rojdestvo Bogorodiîi (1395), și a catedralelor Arhanghelski (1399) și Blagoveșcenski (1405), el a executat aici și o serie de comenzi cu caracter laic: în palatul cneazului Vladimir Andreevici Hrabrîi (1353 - 1410) - - stăpîn peste Serpuhov-Borovsk, nepot al lui Ivan Kalita și văr cu Dmitri Donskoi, Teofan a zugrăvit pe un perete o vedere a Moscovei, iar marelui cnez Vasili Dmitrievici (1389-1425) i-a decorat casele, cum afirmă Epifanie, cu fresce de o nemaivăzută frumusețe. Același Epifanie explică lămuritor că în catedrala Blagoveșcenski, Teofan a pictat *Arborele lui Iescu* și scene din *Apocalips*, iar pe zidurile catedralei Arhanghelski a înfălișat un oraș.

În epistola sa, Epifanie îl numește pe Teofan „renumit ilustrator de cărți“. De aici se poate trage concluzia că artistul nu era numai iconar și freschist, ci se îndeletnicea și cu împodobirea manuscriselor. În parte, se confirmă, așadar, acea reprezentare a bisericii Sf. Sofia constantinopolitană pe care Teofan a realizat-o la rugămintea lui Epifanie, pe o filă separată ce urma să fie inserată la începutul manuscrisului (acestuia).

Nu cunoaștem data morții lui Teofan. Ultima știre comunicată de cronică se referă la

anul 1405 cind artistul se afla deja la o vîrstă foarte înaintată. Întrucît în scrisoarea redactată pe la 1415 Epifanie vorbește despre Teofan la trecut („acolo trăia...“) este limpede că data morții lui Teofan trebuie căutată între anii 1405—1415.

Aceasta este biografia lui Teofan, acestea sînt în afara oricărei îndoieli faptele vieții și drumului său cretor. El a fost unul dintre acei mari emigranți bizantini, cărora le aparține și Domenico Theotocopuli, ultimul pictor genial grec. Amîndoi acești maeștri au primit printre străini aceeași poreclă (Grecul)¹⁷, amîndoi au fost considerați filozofi, altfel spus — oameni cu minte excepțională și cu înțelepciunea vieții. Pacheco scrie despre Theotocopuli: „a fost un mare filozof“¹⁸; Epifanie îl caracterizează pe Teofan ca „înțelept cu faimă, filozof foarte iscusit“. Și Teofan și Domenico impuneau prin forța intelectului, prin capacitatea lor speculativă. Dar, bineînțeles, nu numai aceasta i-a sedus pe contemporanii lor. Amîndoi au fost artiști desăvîrșiți, creatori eminonți, și în fața puterii lor de fascinație era greu să rezisti. Pe Epifanie l-a uimit cel mai mult emanciparea lui Teofan de orice rutină de atelier și zborul curajos al fanteziei sale. După spusele lui Epifanie, în timpul lucrului, Teofan nu privea întruna la modele, ci se plimba degajat de colo pînă colo întreținînd discuții cu toți oaspeții, ceea ce nu-l stînghera cîtuși de puțin „să ougete la ceea ce este înălțător și înțelept...“ În această caracterizare memorabilă prin precizia ei, Teofan ne apare ca viu cu toate că ne despart de el mai mult de cinci secole.

Am încercat să reconstituim, pe baza scrisorii lui Epifanie și a puținelor date furnizate de cronică, biografia lui Teofan. Aceasta prezintă încă multe lacune. Ea nu conține material suficient pentru a putea răspunde în mod satisfăcător la întrebările: din ce școală artis-

tică provenea Teofan, căror tradiții le era fidel, cu ce mișcări de idei ale epocii sale avea legătură? Ca să clarificăm aceste lucruri trebuie să ne vină în ajutor operele artistului însuși, singurele în stare să suplinească ceea ce nu pot face documentele scrise.

CULTURA BIZANTINĂ ÎN SECOLUL AL XIV-LEA ȘI TEOFAN GRECUL

Pentru imperiul bizantin, secolul al XIV-lea a fost epoca unei accentuate și vertiginoase decăderi. După ce a fost devastat de cruciați în 1204, Constantinopolul n-a putut de fapt să-și mai revină. Palatele și bisericile metropolei erau devastate. Reședința imperială Blachernae era în stare de paragină; odinioară fastuoasă, „sălile ei erau — după expresia lui Pachymenis — imbibate de fuan și de mirosul de mincare arsă ce se datora italienilor”.¹⁹ Pretutindeni se făceau vizibile urmele cumplitelor distrugerii pricinuite de latini. Cîrmuirea nu mai dispunea de mijloace pentru a restabili măreția de odinioară a Bizanțului. Vremurile de înfloritoare dezvoltare politică și economică apuseseră pentru totdeauna. Coplesit din toate părțile, supus unei neîncutate presiuni din partea sîrbilor și a tureilor, lovit în interesele sale comerciale de către Veneția și Genova, și sfîșiat de lupte intestinale, Bizanțul nu mai era în stare să ducă o politică ofensivă. În cel mai bun caz, el putea să se mai apere, dar nu fără a pierde invariabil poziție după poziție. Și cu toate că după restaurația Paleologilor imperiul a îmbrăcat din nou formele perimate ale vechii puteri bizantine, nu-i mai puțin adevărat că el și-a pierdut cu desăvîrșire prestigiul internațional, transformîndu-se într-un stat de importanță strict locală.

Slăbiciunea Bizanțului era determinată în primul rînd de marasmul economic. În timp ce orașele și republicile comerciale italiene porneau pe calea dezvoltării capitaliste, ceea ce avea drept consecință împingerea burgheziei în primul plan al scenei social-politice, la Bizanț rolul de clasă conducătoare i-a revenit și în secolul al XIV-lea tot aristocrației feudale. Conservatoare ca stare de spirit, aceasta își apăra cu înverșunare privilegiile. În mîinile ei erau concentrate toate bogățiile ce se mai păstrasera²⁰. Din ea se recrutau principalele cadre ale administrației guvernamentale și ale organelor administrației municipale; ea ducea o politică economică hrăpăreță, asupra clasele mijlocii și pe cele de jos ale populației prin impozite și taxe spoliatoare. Deosebit de grea era situația țăranilor și a meseriașilor. Agricultura mai cu seamă care suferise de pe urma frecventelor războaie civile și permanentelor incursiuni ale dușmanilor din afară, ajunsese într-un înaintat grad de ruinare. În aceste condiții, nici munca țăranului, nici a meșteșugariilor nu se mai justifica de multe ori. Ceea ce firește, nu putea să nu se reflecte în chipul cel mai păgubitor pentru stat asupra pereceperii impozitelor.

Deși continuau să se autointituleze „bazelei și autoerați ai romailor”, împărații bizantini se vedeau puși în fața visteriei goale în care, după spirituala remarcă a lui Nicephoros Gregoras, se găsea cu greu altceva decît „vînt, praf și poate niscaiva atomi epicureici”²¹. Pentru un stat atît de centralizat cum rămăsese, în pofida procesului de fărîmițare feudală Bizanțul și în secolul al XIV-lea, o asemenea stare de lucruri echivala cu o catastrofă, cu atît mai mult cu cît Paleologii au trebuit să poarte tot timpul războaie de apărare. De aceea, cînd i-a sunat ceasul din urmă, Bizanțul era slăbit într-o asemenea măsură încît n-a putut să opună tureilor o împotrivire cît de cît serioasă.

În ciuda situației disperate a Imperiului, nobilimea bizantină renumită prin aroganță și prin caracterul ei de castă, continua să nutrească speranțe de grandoare și strălucire. În această privință este foarte revelator codul anonim din secolul al XIV-lea referitor la îndatoririle curtenilor. În el sînt descrise cu lux de amănunte veșmintele fastuoase ale demnitarilor, marea varietate a pălăriilor și încălțămîntei, ceremonialul de curte, ritualul încoronării; conține de asemenea, statuată cu rigurozitate, scara ierarhică a rangurilor și decorațiilor. Tratatul acesta servea, într-un fel, drept completare la cunoscuta culegere din secolul al X-lea „Despre ceremonii”.

Dacă în sfera politică Bizanțul își sfîrșise către începutul secolului al XIV-lea rolul jucat odinioară, în schimb, ca forță culturală, el continuă să-și păstreze importanța internațională din trecut. Transformarea vastei puteri eterogene sub raport etnic, de altădată, într-un stat modest ca întindere teritorială, dar grec din punct de vedere al structurii sale, a contribuit la deșteptarea patriotîsmului elen. Privirile bizantinilor se îndreaptă tot mai frecvent către gloriosul lor trecut. Simțind cum le fuge pămîntul de sub picioare, ei caută să găsească reazem în moștenirea lăsată de Illada. Cei mai progresiști oameni ai timpului caută să convingă pe împărat să-și ia titlul de „domn al elenilor”; scriitorii și învățații se folosesc de rafinată limbă greacă, încercînd să reînvie multe din formele literaturii antice; artiștii studiază cu meticulozitate vechile manuscrise miniaturate din care extrag pe scară mare motive antichizante. Dar acest neoelenism al secolului al XIV-lea este pătruns de spiritul unui profund retrospectivism. Spre deosebire de umanismul italian, bazat și el pe moștenirea antică, neoelenismul amintit nu aduce cu sine idei proaspete, nu elaborează o nouă concepție despre lume; el este dictat nu atît de căutările unui stil de viață și a unui stil artistic de sine

stătător, cît de tendința de a pune la adăpost sistemul de gîndire tradițional în fața invaziei unor elemente ale culturii apusene. Neoelenismul epocii paleologice a rămas fără excepție doar un bun al unor restrînse categorii sociale. Or, aceasta îl deosebește fundamental de puternica mișcare umanistă care a luat ființă în cadrul orașelor avansate ale Italiei și care a avut semnificația unei rupturi hotărîte cu trecutul. În cel mai bun caz, neoelenismul le-a ajutat grecilor să-și modernizeze vechea concepție despre lume, fără a fi însă în stare să le-o înnoiască în mod radical. În plus, el a constituit un episod vremelnice urmat îndată de reacțiunea bisericăască ce a dus la triumful partidei intolerante și fanatice a zeloților asupra celei libérale a politicilor.

Studiînd cultura bizantină a veacului al XIV-lea, este absolut necesar să se delimiteze net prima etapă a dezvoltării sale, care îmbrățișează aproximativ prima treime a secolului, de etapele ulterioare. Înflorirea neoelenismului coincide tocmai cu primele trei decenii ale secolului al XIV-lea; cu deceniul următor începe acea aprigă luptă de idei care s-a încheiat cu triumful isihăștilor, și totodată cu izbînda zeloților, ostili libertății de cugetare.

La hotarul secolelor al XIII-lea și al XIV-lea, în Constantinopol se ridică o întregă pleiadă de scriitori și filologi foarte instruiți, mari cunoscători ai literaturii antice, care manifestă un viu interes pentru trecutul îndepărtat. Printre ei un loc de prim rang îi revine lui Teodoros Metochites (cca 1260—1332), prim ministru în timpul lui Andronic al II-lea și comanditarul renumitelor mozaicuri din mănăstirea Chora (azi moscheia Kahrié Djami)²². Cu o bogată și multilaterală cultură, orientîndu-se de minune în creațiile scriitorilor greci și romani, admirator al lui Aristotel și al lui Platon, colecționar de monumente antice, Theodoros Metochites făcea figura unui om de tendință umanistă. Contemporanii îl priveau ca

pe un „Olimp al înțelepciunii“, ca pe un „Helikon al muzelor“²³. Pentru ei, el era personificarea unei „biblioteci vii“.²⁴ Ca gânditor politic, Metochites a imaginat un sistem politic propriu, moderat și apropiat de monarhia constituțională. Din cercul său literar făceau parte cunoscutul istoric Nicephoros Gregoras — activ participant la disputele isihaste, adept al unirii (celor două biserici), strălucit stilist — precum și Manuil Moschopoulos, autorul foarte interesantului tratat de „Probleme gramaticale“ și al unui fundamental dicționar grec. Tot din acest cerc a ieșit Thoma Magister, alcătuitoarea unei serii de școli la scriitorii antici și Demetrios Triklinios, cunosător al lui Pindar, Eschil, Sofocle, Euripide, Aristofan, Theocrit. Este interesant de semnalat faptul că în aceeași vreme monahul Macsimos Planudes (Manuel, după numele de mirean) a studiat cu multă meticulozitate autori latini precum Cato cel Bătrân, Ovidiu, Cicero și Caesar, ba a făcut și multe traduceri din limba latină în grecește. În sfârșit, Manuel Philes seria, imitându-l pe Philostrat, elegante eofrasis²⁵. Dacă la aceștia îl adăugăm și pe istoricul Pachymeris, imitator pedant al stilului antic, devine dintr-o dată limpede că neoelenismul a fost un curent puternic în timpul primilor Paleologi.²⁶

Ar fi inexact să caracterizăm acest curent al culturii bizantine drept Renaștere. Cu toate că în el se și fac simțite unele stări de spirit mai profane și răsună perseverent unele motive umaniste izolate, îi lipsește totuși finalitatea ideatică. De la el nu porced direcții către viitor; în ultimă instanță el rămâne un episod izolat, legat de cele mai înguste cercuri aristocratice. Și în această etapă a dezvoltării, bizantinii au receptat antichitatea foarte superficial, nu atât ca substanță cât ca formă. Ei nu s-au pătruns de idealurile sale; antichitatea n-a devenit pentru ei un stimulent activ pentru viață, cum a fost pentru Petrarca și Boccaccio. Citind și studiind pe autorii antichității, bizan-

tinii n-au renunțat cîtusi de puțin la vechile lor păreri și convingeri. Ei continuau să apere cu dirzenie credința părinților și strămoșilor, ca și cînd între filozofia antică și teologia bizantină n-ar fi existat nici un fel de contradicții. În aceasta și-a spus cuvîntul o dată în plus formalismul în gîndire, atît de caracteristic bizantinilor. Și totuși, curentul neoelenist a însemnat un progres nu lipsit de importanță în istoria culturii bizantine. El a demonstrat clar că în sîmul acestei culturi se ascundeau posibilități care în condiții favorabile, ar fi putut duce la apariția unei mișcări renascentiste. Întrucît astfel de condiții n-au existat în Bizanțul secolului al XIV-lea, toată mișcarea neoelenistă s-a dovedit un fenomen de suprafață și, mai ales, de scurtă durată. Reprezentanții săi de mai târziu, Manuel Chrysoloras și Vissarion din Nikeea au știut să găsească un teren de activitate fertil numai în Italia. Acolo ei au fost înțeleși cum trebuie, în timp ce în propria patrie se simțiseră cu atît mai izolați, cu cît, în acea vreme, la Bizanț, triumfase o direcție care prin însăși esența ei era ostilă umanismului.

După cum se știe, o asemenea direcție a fost isihasmul, înțehat ca sistem riguros în decursul deceniilor patru și șapte din secolul al XIV-lea, cu alte cuvinte, în anii cînd Teofan Grecul s-a format ca artist.

La Bizanț existau de multă vreme două partide eclesiastice care duceau o necurmată luptă între ele. Pe una dintre aceste partide istoricii bizantini au numit-o a „zeleților“, a zeleților severi²⁷, iar pe alta a „politicilor“²⁸. Partida zeleților se distingea prin intoleranță și fanatism. Ea milita fără răgaz pentru neatîrnarea bisericii și nu dorea să facă nici un fel de concesii puterii imperiale: accepta bucuroasă conflictele cu statul și cu societatea chiar cu riscul ca această comportare să dea naștere la tulburări. Zeleții aveau o atitudine de dispreț față de știință și puneau mai presus de orice

evlavie. Ei se sprijineau de obicei de tagma monahilor din rîndurile căreia au ieșit toți militanții de seamă ai acestei partide. Cu totul altceva însemna din punct de vedere al compoziției și caracterului ei partida politicilor. Ea își recruta cadrele dintre reprezentanții clerului de mir. Politicii se străduiau din răspuțeri să fie în termeni buni cu statul făcînd cu ușurință concesii puterii imperiale, față de care arătau maximum de loialitate. În concepțiile lor religioase, politiciii se deosebeau printr-o reală, moderație, combăteau excesele ascetismului, aveau relații de prietenie cu cercurile luminate ale societății, arătînd acestora o preferință categorică, spre deosebire de călugări. Deviza lor de viață era înțelepciunea.

Izbinda definitivă a zeloților asupra politicilor în chestiunea ocupării posturilor înalte în ierarhia ecleziastică a coincis cu epoca controverselor isihaste. Mișcarea căreia i-au dat naștere aceste certuri a fost încununată de triumful deplin al călugărilor athoniți, conduși de către Grigorie Palamas, asupra patriarhului din Constantinopol Ioan Kalekas (1337—1347) și asupra învățatului Nicephoros Gregoras. Aceasta a fost o victorie cu totul nedisimulată a călugărilor. În urma ei, înaltele posturi ierarhice au fost ocupate exclusiv de către monahi, iar scaunul patriarhal din Constantinopol a devenit pentru multă vreme un bun al ucenicilor mînaștirilor athonite²⁹.

Indiscuțabil, lupta tradițională a partidelor bisericesti a jucat un rol important în discuțiile isihaste. Asupra acestui aspect au insistat pe bună dreptate și I. I. Troițki³⁰, A. S. Lebedev³¹ și P. V. Bezobrazov³². Dar ea singură, această luptă nu-i în măsură să explice puternica mișcare de idei a secolului al XIV-lea. Aici se cuvine a fi căutate pricini mai adînci. Isihasmul a fost un produs organic al întregii culturi bizantine din epoca Paleologilor. El a fost condiționat de conservatorismul acestei culturi, de preferința ei pentru dogme, de teama ei în

fața înnoirilor îndrăznețe. Isihasmul a aderat la învățăturile mistice ale creștinismului orientat și a folosit pe scară mare aceste învățături cu scopul de a păstra independența bisericii ortodoxe grecești care s-a împotrivit din răspuțeri ideii unificării, dîndu-și prea bine seama că aceasta ar fi dus la slăbirea pozițiilor sale. Și cu toate că în isihasm s-a manifestat cu claritate tendința, atît de caracteristică pentru întreg secolul al XIV-lea, către comunicarea individuală directă a credincioșilor cu divinitatea, fără intermediul cultului bisericesc, nu-i mai puțin adevărat că doctrina respectivă n-a adus cu sine acea înnoire a vieții religioase pe care o reclamau cu atîta insistență misticii apusei. De fapt, în isihasm a învins în cele din urmă latura dogmatică. Ostil științei și cunoașterii, isihasmul propovăduia contemplația pasivă și ascetismul care-l îndepărtau pe om de lume. Însuși faptul că el a izbutit să înăbușe cu atîta ușurință mlăditele umanismului bizantin de la începutul secolului al XIV-lea este o dată în plus decăderea profundă a întregii culturi bizantine care se apropia rapid de pieire.

Controversele isihaste au început în deceniul al patrulea al secolului al XIV-lea.³³ Principalii opozanți au fost călugărul Barlaam, învățat din Calabria (mort în 1348) și arhiepiscopul Salonicului, Grigorie Palamas (1296—1360). Și unul și altul se sprijineau pe partidele din care făceau parte și aveau numeroși adepți, așa încît multă vreme rezultatul luptei a rămas nedecis. În orice caz, între 1341 și 1347 cauza lui Palamas era departe de a fi cîștigată. Abia în 1347 partida lui Palamas a ajuns la cîrmă, devenind prin aceasta atotstăpîitoare. Bizuindu-se pe deciziile conciliilor întrunite în anii 1341, 1345, 1347, 1351, 1352 și 1368, isihastii au izbutit ca învățătura lor să fie recunoscută de biserică drept singura adevărată. Partizanii lui Barlaam au fost defăimați în mod public în timp ce adepții lui Palamas n-au

scăpat ocazia, cum se întâmpla de regulă la Bizanț, să se folosească de victorie pentru a încheia vechile socoteli și a se răfui cu dușmanii. Dând dovadă de intoleranță, ceea ce caracteriza, dealtfel, partida monahicească, partizanii lui Palamas au reușit ca într-un timp scurt să ocupe toate posturile ierarhice și să-și afirme propria ideologie.

În aprinsele discuții isihaste un loc nu lipsit de importanță l-a ocupat problema unificării bisericii răsăritene cu cea catolică. Încă de la sfârșitul secolului al XIII-lea, această chestiune dobândise pentru Bizanț un caracter de extremă actualitate. Ea era dictată de dificila situație politică a Imperiului Bizantin silit să caute ajutor în Apus împotriva turcilor ce se năpusteau asupra sa. Numai cu sprijinul Apusului nădăjduiau bizantinii să-și apere pozițiile. De aceea negocierile cu privire la unificarea celor două biserici se duceau pe o bază reală. De ele se interesau cercurile instruite ale societății și ele au găsit destui apărători. Totuși majoritatea bizantinilor le priveau cu multă circumspecție, temându-se pe bună dreptate ca prețul pe care ar fi trebuit să-l plătească Occidentului, pentru acordarea unui eventual ajutor, să nu fie prea ridicat.

Legatii papali veneu la Bizanț, trimișii bizantini mergeau în Apus, avea loc un intens schimb de informații reciproce. În aceste condiții, apariția la Bizanț a monahului din Calabria, Barlaam, militant activ pentru unire nu reprezenta nimic deosebit. Activitatea lui Barlaam pe care istoricii confesionali ai Bizanțului erau aproape înclinați să-l considere drept singurul vinovat de certurile isihaste, ce și-a propus, chipurile, perfidul țel de-a arunca în aer citadela ortodoxismului — Athosul³⁴, era de fapt doar o verigă dintr-un lanț format din multe asemenea acțiuni. În această activitate se oglindea limpede atracția ce-o resimțea Bizanțul Paleologilor pentru Apus și pentru cultura acestuia.

Prin concepțiile sale filozofice, Barlaam era un prooccidental convins. Dar în disputele cu adepții lui Palamas el era nevoit să ascundă cât mai bine acest lucru. Concepțiile sale se formaseră într-o perioadă când în sistemul scolastic tradițional se produsese o serie de fisuri adânci. Adaptându-se noilor condiții, acest sistem nu mai putea să ignore deja realitatea care se impunea cu forța inexorabilului. De aici interesul crescut față de logică și de gândirea cu ajutorul silogismelor, de aici tendința de a disocia știința de credință, de aici apariția criticismului și scepticismului, și tot de aici tendințele materialiste și îndoielile privitoare la posibilitatea omului de a cunoaște pe Dumnezeu și la nemurirea sufletului. Pe căile cugetării filozofice, Barlaam nu s-a avântat atât de departe ca Duns Scotus (1270—1308) și William Occam (cca 1290 — cca 1350). Dar, fiind contemporanul lor, el a împrumutat, fără îndoială, câte ceva de la aceștia³⁵. Și pentru el mintea omonească poate să perceapă natura lucrurilor întrucât reprezentările minții coincid cu lucrările individuale. Cel mai sigur mijloc de percepere a existenței era, pentru Barlaam, logica. După profunda sa convingere, omul nu poate vedea cu ochii esența dumnezeiască și nici să afirme existența acesteia așa cum poate să afirme existența obiectelor vizibile reale. Contemplarea lui Dumnezeu, în stare de beatitudine, era pentru el doar perceperea ideală (cu ochii minții) a divinității și niciodată inițierea omului cu privire la ființa divină care este inaccesibilă simțurilor exterioare³⁶. Partizanul de idei al lui Barlaam, Demetrios Kydones a mers și mai departe: „Fiecare adevăr — scria el — este fie un silogism, fie punctul de plecare al silogismului și atât cu cât și ei (adică adepții lui Palamas n.n.V.L.) trebuie, vrem sau nu, să folosim în vorbire silogisme, dacă dorim să rostim adevărul“³⁷. Emițind toate aceste teze, Barlaam n-a putut, firește, să găsească un limbaj comun cu Pala-

mas și cu călugării de la Athos care nu-i acordau logicii și în general înțelepciunii nici o importanță. Partizanii lui Palamas procedau — nu prin argumente logice, ci porneau de la legenda bisericească. Când și-a dat perfect seama de totala imposibilitate de a reconcilia concepțiile sale progresiste, pentru acea vreme, cu rutina și fanatismul partidei monahale, Barlaam a hotărât să părăsească pentru totdeauna Bizanțul. Înfrângerea sa la conciliul din 1341 a însemnat începutul reacțiunii bisericești și a confirmat o dată în plus că, înapoiat și conservator cum era, Bizanțului nu-i stătea în puteri să-și revizuiască și să-și înnoiască zestrea intelectuală.

Pentru caracterizarea concepțiilor lui Grigore Palamas — principalul adversar al lui Barlaam — avem un material aproape complet întrucât operele sale au căpătat deplina recunoaștere a bisericii și el însuși a fost canonizat ca sfânt la 1368. În lucrările sale Grigore Palamas a dezvoltat și a fundamentat acea învățătură despre *esychie* (adică despre tăcere), la elaborarea căreia au luat parte activă Antonie cel Mare, Macarie Egipteanul, Ioan Climax, Petru Athonitul și Grigore Sinaitul.

Grigore Palamas presupune că cel mai potrivit mod de viață ce trebuie dus pentru ca omul să-și îndeplinească misiunea sa înaltă pe pământ constă în triumful *esychiei*, echivalent cu dobândirea liniștii interioare. În viața isihastă, omul are posibilitatea să se afle — după părerea lui Palamas — într-o permanentă comunicare cu Dumnezeu pe calea rugăciunilor neîntrerupte și să se purifice astfel, de patimi. Aceste patimi sînt concentrate în trei forțe ale sufletului — cea a minții (rațiune), a inimii (pasiuni) și a poftelor. Atenția celui ce acționează conform *esychiei* trebuie să fie îndreptată anume pentru înăbușirea acestor porniri ale sufletului. Și se cuvine încă să se înceapă cu poftele. Astfel, lepădîndu-se de asemenea porniri ca „arghirofilia” și „cupiditatea” care

sînt surse ale tuturor relelor — „ambitie”, „servilism”, „lăcomie” — omul se poate osîndi de bunăvoie la „sărăcie spirituală” care este posibilă numai în viața isihastă deoarece, chiliia unui bun monah este „azilul neprihănirii”. Dobîndită în felul acesta, sărăcia sufletească dă naștere la mîhnire, iar aceasta purifică cea de-a doua forță a sufletului — adică pe cea a inimii. Tristețea fiind pornirea sufletului pe calea lacrimilor izbăvitoare de păcat, îl pregătește pe om pentru autoînvinuire, după care urmează mîngîierea. Abia după aceasta intervine înfrînarea minții. În mod obișnuit mintea este distrasă și împrăștiată prin mijlocirea simțurilor; isihastul trebuie să stăvilească această risipire pe calea așa-zisei „mișcări în cerc” care, zăgăzuind într-un fel toate căile de acces pentru ce este străin și neînsemnat, ajută sufletul să se introvertească, să se îndrepte către omul lăuntric, fără a se mai împrăștia în afară. Pentru o cit mai puternică concentrare a minții, Palamas recomandă ațintirea privirii asupra unui punct fix, indiferent dacă este vorba de un semn de pe piept sau de ombilic. Pe acesta din urmă Palamas îl consideră, dealtfel, drept punctul de pornire al păcatului, deoarece păcatul se hrănește și se desfășoară de la stomac, de unde dorințele cărnilor se transmit întregului trup. De aceea lupta cu viciul trebuie începută tocmai de aici³⁸.

Telul principal al vieții isihaste este, după părerea lui Grigorie Palamas, unirea mistică cu Dumnezeu, deificarea cu ajutorul rugăciunii și al grației divine. În această privință, Palamas vorbește despre rugăciunea „artistică” sau „inteligentă”. Omul trebuie să ia poziția șezînd, să-și incline capul în jos, să îndrepte privirea spre ombilic și să respire ritmic³⁹. Nu este posibilă unirea cu Dumnezeu — afirmă Palamas — dacă n-o să ne ridicăm mai presus de noi înșine, respingînd tot ce ține de lumea simțurilor și înălțîndu-ne deasupra gîndurilor, a actelor raționale și a tot felul de cunoștințe,

ba chiar deasupra rațiunii..., dobândind astfel ignoranța care-i mai presus de cunoaștere sau, ceea ce-i același lucru, mai presus decât orice fel de... filozofie⁴⁰.

Polemizînd cu Barlaam, Palamas afirma cu hotărîre că acesta se rătăcește în silogisme sale: el crede că dacă lumina Taborului nu este creată, în acest caz paralel cu esența divină necreată, se afirmă și un al doilea factor necreat, iar aceasta duce, chipurile, la dualitatea divinității și la recunoașterea percepției esenței divine de către oameni. Or, asemenea afirmație — arată Palamas — nu concordă cu învățătura părinților bisericii. Esența divină nu se revelează, desigur, ci se revelează doar acatele divinității. Lumina Taborului n-a fost chiar esența lui Dumnezeu, ci doar una din numeroasele sale fapte care nu sînt create. Ca orice energie dumnezeiască, lumina nu este creată și totodată ea nu este nici Dumnezeu însuși în „super esența“ sa sau, cum spune despre aceasta Palamas, „dumnezeu este lumină, dar nu ca esență, ci ca energie⁴¹. În ființa lui Dumnezeu trebuie deslușit pe deoparte esența sa, iar pe de altă energie sau acțiunea. Ființa dumnezeiască este una și indivizibilă, inaccesibilă, de nepătruns și imperceptibilă, în timp ce faptele lui Dumnezeu sînt multiple, accesibile, înțelese și perceptibile. O asemenea punere a problemei excludea din capul locului abordarea din punct de vedere rațional a problemelor religioase. Nu degeaba adepții lui Palamas, în disputele cu adversarii lor, le reproșau acestora că „citesc silogisme în loc să citească evanghelia“⁴², că „în locul luminii dumnezeiești, ei numesc lumină silogismele lui Aristotel“⁴³.

Nu întîmplător în controversese dintre adepții lui Palamas și cei ai lui Barlaam, un loc central l-a avut atît de tulburătoare problemă a naturii luminii Taborului, care era identică de fapt cu problema energiilor dumnezeiești. În epoca evului mediu timpuriu Dumnezeu era tratat de către teologii creștini ca un

fenomen de natură absolut transcendentă, ruptă și nesfîrșit de îndepărtată de lume care era despățită de el printr-o prăpastie abisală, de netrecut. Aceasta a dus către un dualism acut exprimat, către o ruptură desăvîrșită între lumea simțurilor și cea transcendentă. Abia învățătura despre întruparea lui Cristos și cultul său, meticolos elaborat după aceea, au putut sluji drept verigi de legătură între aceste lumi atît de îndepărtate una de alta. Dar aceste verigi erau așa de fragile încît pentru conștiința religioasă de masă erau vădit insuficiente. Omul dorea să comunice nemijlocit cu acela în care și-a pus credința; el năzuia să intre în relații mai strînse și mai afective cu Dumnezeu, în afara cadrului oferite de cultul bisericesc oficial. Odată cu destrămarea concepției medievale despre lume, această tendință de a birui străvechiul dualism creștin s-a făcut simțită cu o forță din ce în ce mai mare. Deosebit de stăruitoare s-a afirmat ea în curentele mistice, iar în cele mai radicale dintre acestea ea s-a transformat în panteism cu indiscutabile elemente materialiste. Acestei tendințe spontane de a comunica cu divinitatea îi corespundea în multe privințe și învățătura lui Palamas. Trătînd cu migală problema privitoare la energiile divinității și considerîndu-le pe acestea drept Dumnezeu în acțiune, drept chipuri ale acestuia de a se arăta lumii, Palamas, ca și misticii apuseni contemporani cu el, arunca astfel o punte între lumea simțurilor și cea transcendentă. În capacitățile omului de a contempla nemijlocit divinul, în posibilitățile unirii omului cu acesta, Palamas vedea rostul și justificarea căii mistice pe care o schițase. Dar făcînd o deosebire netă, în ființa lui Dumnezeu, între „substanța“ și „energia“ sa, Palamas a păstrat integral dogma tradițională despre deplina inaccesibilitate, despre transcendentalismul și „esența supranaturală“ a lui Dumnezeu. În cazul identificării „substanței“ cu „energia“ lui Dumnezeu s-ar fi ajuns în-

vitabil la panteism.⁴⁴ Or, Palamas se temea de acest lucru mai mult decât de orice, întrucât dacă ar fi adoptat un punct de vedere panteist, el ar fi fost de îndată denunțat de către biserica ortodoxă drept cel mai rău dintre eretici⁴⁵. Despărțind însă „esența” lui Dumnezeu de „energia” sa, Palamas a adaptat totodată învățătura sa la noile cerințe, păstrând în același timp nezdruclinată dogma atât de prețuită de bizantini despre transcendențismul absolut și caracterul nelumesc al lui Dumnezeu. Toemai prin aceasta se explică succesul atât de larg al isihasmului nu numai în lumea bizantină, ci și în țările slave.

Triumful lui Palamas asupra lui Barlaam a însemnat victoria tipului de gândire dogmatic asupra criticismului raționalist. Pentru Bizanț, un asemenea rezultat al luptei de idei s-a dovedit însă fatal. Lumea bizantină și-a bătut astfel calea spre cugetarea liberă. Triumful isihasilor a constituit triumful partidei intolerante a călugărilor care avea să facă tot ce i-a stat în putință pentru a frînge vîlăstarele firave ale umanismului bizantin. Isihasmul a adus cu sine afirmarea celei mai consecvente, celei mai pasive și mai egoiste forme de ascetism. Devenind învățătură bisericească oficială, el s-a transformat imediat într-o dogmă profund ostilă oricăror interpretări individuale. În acest plan, isihasmul, deși este un curent mistic, nu poate fi comparat cu mistica apuseană, în unele manifestări ale căreia Engles a văzut pe bună dreptate „o poziție revoluționară contra feudalismului”⁴⁶. În isihasm nu există un nucleu plebeu. Această doctrină nu descătușează personalitatea umană, ci dimpotrivă, o robește; ea nu lasă loc nici unei trăiri sufletești individuale; ea păstrează de partea divinității caracterul tradițional al forței sale „universale” magice care devine accesibilă ascetului riguros doar în rarele momente ale iluminării mistice. De aceea isihasmul nici n-a avut viitor. Dacă Master Eckhardt, Suzo

și Tawler au pregătit terenul pentru Reformă, apoi isihasilii au întors mișcarea gândirii religioase înapoi, reînviind cele mai pasive forme ale ascentismului oriental.

Studiind lupta adeptilor lui Palamas cu cei ai lui Barlaam, se iscă fără voia noastră întrebarea: de ce a devenit posibilă victoria isihasilor? Doar erau vremuri cînd în Italia începea să se afirme puternica mișcare renașcentistă, cînd în vechiul mod de gândire scolastică apăruseră fisuri adînci și cînd genialul Petrarca punea temelii solide noii concepții umaniste despre lume. Răspunsul la întrebarea pusă trebuie căutat în înapoierea economică a Imperiului bizantin, fapt deosebit de evident dacă e luat în comparație cu situația dintr-o țară ca Italia. Și orînduirea socială și cea politică a Bizanțului ajunseseră într-o stare de profundă decrepitudine. Tonul l-a dat aristocrația care se crampona de vechile ei privilegii; oamenii muncii erau striviți sub poveri de nesuportat; pentru crearea noii clase — a tîrgoveților nu existau suficiente premise economice. Războaiele necurmate cu turcii și sîrbii, ca și luptele intestinale nu-i lăsau poporului nici cel mai mic răgaz. În aceste condiții mulți căutau refugiu în mînăstiri unde ideile isihaste au prins repede rădăcini. Dar toemai în asta și rezidă tragedia statului bizantin. Cînd i-a sunat ceasul de pe urmă și a trebuit să apere Constantinopolul de turci, la dispoziția lui Constantin Paleologul s-au aflat doar cîteva mii de soldați. În schimb în acest timp atât mînăstirile din metropolă cît și cele din provincie erau arhipline de monahi ce excelau în isprăvi conforme esychiei, nedorind să știe nimic despre ceea ce se întîmplă în lume și pentru lume.

Pentru Bizanțul Paleologilor triumful isihasilor a însemnat reacțiunea bisericească în forma ei extremă, monastică. Această victorie a dus la întărirea curentului ascetic în cultura bizantină a secolului al XIV-lea și la rapida lichidare a altor stări de spirit secularizate,

care caracterizează umanismul bizantin din epoca lui Andronic al II-lea. Desigur, isihasmul nu conținea nimic din ce s-ar putea numai „prerenștere“, nimic „progresist“. Punctul de vedere al lui D. S. Lihaciov,⁴⁷ care separă în mod artificial teoria psihologică a lui Palamas din contextul general al învățăturii sale filozofice, nu concordă nici cu faptele, așa cum nu concordă cu acestea nici părerea bizantinistului german H. Gelzer,⁴⁸ potrivit căreia isihasmul „apartine celor mai uimitoare și, din punct de vedere cultural-istoric, celor mai interesante fenomene din toate timpurile.“ Cu o asemenea evaluare exagerată a mișcării isihaste nu se poate cădea de acord. Oricât de interesant ar fi isihasmul, el rămâne totuși un fenomen de importanță strict locală și fără nici un fel de perspective. În secolul umanismului care începea să se afirme, isihastii au luptat pentru niște idealuri condamnate la pieire, lipsite de viitor.

Isihasmul demonstrează chiar pe ce plan se situau interesele contemporanilor lui Teofan Grecul. Caracterul pur speculativ al întregii filozofii isihaste, aversiunea ei față de lume și de natura omenească, pasivitatea — toate acestea sînt trăsături caracteristice religiozității bizantine. Este absolut clar că o mișcare atît de importantă ca isihasmul nu putea să nu se răsfrîngă asupra culturii din acea vreme, în speță asupra artei contemporane lui. Studiind pictura bizantină de la mijlocul și din a doua jumătate a secolului al XV-lea, putem să descoperim, fără efort, în ea, fenomene care ar fi imposibil de explicat în afara influenței exercitate de ideile isihaste. Asupra acestui fapt a atras deja atenția învățatul francez Bréhier, care a consacrat problemei respective o lucrare specială⁴⁹. Dar Bréhier însușindu-și necritic teoria școlilor a lui Millet a pus în mod eronat în legătură cu isihasmul numai școala cretană căreia el i-a opus în chip arbitrar școala macedoneană pătrunsă de spirit umanist. În re-

alitate însă influența ideilor isihaste asupra artei a fost un proces nu numai cu mult mai vast, ci și cu mult mai intens, nelimitîndu-se să antreneze în sfera sa de înrîurire doar o singură școală. Se poate afirma fără exagerare că aproape întreaga artă bizantină din a doua jumătate a secolului al XIV-lea și-a schimbat înfățișarea în urma izbînzii idealurilor monastice. Hotarul se află în această privință la mijlocul secolului al XIV-lea. Și iată că tocmai cu această epocă a crizei coincide formarea lui Teofan ca artist. El a crescut în anii cînd în arta bizantină s-a produs o adîncă ruptură, desăvîrșită prin renunțarea la tradițiile libere ale picturii, proprii stilului paleolog timpuriu, în locul căruia s-a impus un academism rece și arid.

Stilul epocii paleologe s-a cristalizat la Constantinopol către sfîrșitul secolului al XIII-lea și la începutul celui următor. Neîndoiios apariția sa era strîns legată de acel umanism din epoca timpurie a Paleologilor, al cărui focar principal l-a constituit cercul lui Theodoros Metochites. Nu întîmplător însuși Metochites a fost comanditarul mozaicurilor de la Kahrié Djami — acest monument central al întregii arte paleologe. Pictorii bizantini din primii ani ai secolului al XIV-lea ca și scriitorii bizantini din acel timp erau pătrunși de idealurile neoclenismului. Ei se adăpau în mare măsură din vechile izvoare, în special din manuscrisele (miniature) de tipul Rotulusului de la Vatican al lui Isus Navin. De aici ei luau motivele antice, drapaje ce cădeau libere pe anatomii, întregi complexe arhitecturale, *velumuri* aruncate între clădiri, elemente separate de peisaj. Dar împrumuturi deosebit de masive din vechile miniaturi ei au făcut în planul elaborării perspectivale a imaginii. Aceste miniaturi le-au ajutat să construiască compoziții spațiale și să plaseze liber în spațiu figura umană, redată în cele mai complicate și surprinzătoare atitudini. Venind în secolul al XIII-lea în

contiguitate cu lumea apuseană, bizantinii își puseseră, se părea, ca sarcină să-și modernizeze limbajul artistic. Dar în mod conștient ei n-au luat nimic din arta gotică și aceasta, în virtutea naturalismului ce-i era propriu, rămânea profund străină bizantinilor⁵⁰. Ei au apelat la vechile surse grecești, cu alte cuvinte, la tradiția lor națională. În loc să studieze natura cum procedau confrății lor de orientare gotică sau protorenascentistă, artiștii bizantini au început să cerceteze vechile modele care păstrau vii ecouri ale elenismului. Acest lucru a imprimat întregii lor arte pecetea unui profund retrospectivism. Și totuși arta paleologă timpurie a însemnat pentru Bizanț un marcant salt în direcția progresului. Ea se caracterizează prin căutări noi și îndrăznețe, îi este proprie o mare libertate, în ea se resimte insistent o înțelegere mai umană, mai caldă și pe alocuri puțin sentimentală a imaginii religioase. Niciodată artiștii bizantini n-au mai dat rezolvări atât de bine simțite spațial; niciodată n-au mai înfățișat cu atâta plăcere figura în mișcare plină de dinamism; n-au mai pictat chipuri atât de delicate; nu s-au mai folosit de atâtea culori vesele și pline de aromă; n-au mai recurs la o manieră picturală atât de îndrăzneată și de plastică; niciodată n-au mai interpretat atât de liber tipurile iconografice tradiționale. Pentru Bizanțul conservator ce se crampona din răspuțeri de trecut, arta din perioada timpurie a Paleologilor însemna maximum de îndrăzneală creatoare de care era în stare puterea epuizată din punct de vedere spiritual și material, a Romeilor.

Cele mai caracteristice monumente de pictură ale stilului paleolog timpuriu sînt mozaicurile (fig. 4—5) și frescele (fig. 1—3, 11) de la Kahrié Djami (1315—1320), mozaicurile de la Fetieh Djami și Vetha Kilisse Medjidi (cca 1310—cca 1320), mozaicurile bisericii Sf. Apostoli în Salonic (cca 1315), grupul de icoane în mo-

zaic („Praznicele“ în Museo del Opera del Duomo, la Florența, *Buna Vestire* în Muzeul Victoria and Albert, la Londra, *Sf. Gheorghe* în Luvru ș.a.); seria de icoane pictate (*Cei doisprezece apostoli* și *Buna Vestire* în Muzeul de arte plastice din Moscova, *Uspenia*, la Ermitaj ș.a.); în sfîrșit miniaturile unor manuscrise ca Noul Testament cu Psaltire, în Muzeul de istorie din Moscova (gr./407; planșa /5 a), sau Evangheliile ce se află în Biblioteca națională din Viena (theol. gr. 300) și în Biblioteca Națională din Atena (75)⁵¹. În toate aceste monumente frappează o deosebită libertate a construcțiilor compoziționale, prezența unei exprimări puternice a mișcării și o largă și energică manieră picturală multumită căreia icoanele și miniaturile din perioada paleologă timpurie se remarcă printr-o accentuată plasticitate.

Ar fi o greșeală ca acest stil să fie pus în legătură numai cu școala macedoneană. El este propriu tuturor producțiilor artistice din prima jumătate a veacului al XIV-lea, indiferent dacă acestea provin din școala constantinopolitană care a avut rolul conducător, sau din alte școli orientate spre Constantinopol. Acest stil pictural liber a cunoscut, fără îndoială, cea mai mare dezvoltare în sinul metropolei, în cadrul acelei societăți luminate, interesate de experimentele umaniste, ale cărei gusturi le-a reflectat. Inovațiile sale îndrăznețe au avut un imediat răsunet pe teritoriul Greciei, în Balcani, în Caucaz și în vechea Rusie unde au contribuit mult la înflorirea majorității școlilor locale și naționale din veacul al XIV-lea. Dar în Caucaz și în țările slave, stilul paleolog timpuriu s-a ciocnit de obicei de rezistența opusă de tradițiile locale, ceea ce a dus la modificări destul de substanțiale în funcție de mediile naționale și sociale respective. Cel mai adesea, acest stil a fost supus unui important proces de simplificare, pierzîndu-și astfel caracterul rafinat, intimist.

Începînd aproximativ cu jumătatea secolului al XIV-lea, pictura paleologă intră într-o nouă fază de dezvoltare. Influența ideilor isihaste asupra artei devine din ce în ce mai presantă și aceasta are drept rezultat o serie de schimbări substanțiale în cadrul stilului. Înainte de orice, se schimbă aspectul general al compozițiilor care dobîndesc o deosebită rigoare și un caracter reținut. Altădată accentuată, violentă și impetuoasă, mișcarea cedează acum locul unei liniști solemne. Nu degeaba Iosif Bryennios (pe la jumătatea secolului al XIV-lea), conservator ca stare de spirit, îi acoperă de ocară pe artiștii contemporani cu el pentru că imprimau „o mișcare dezordonată imaginilor de sfinți”⁵². Postarea frontală a figurii devine din nou procedeul compozițional preferat, ceea ce atrage după sine o importantă sărăcire a limbajului artistic. Chipurile își pierd moliciunea de odinioară, și este potențat ascetismul expresiei. Tratarea liberă, picturală este înlocuită cu una acuzat lineară; corpul nu mai este modelat cu ajutorul petelor suculente de culoare și al blicurilor îndrăznețe plasate, ci prin linii subțiri și firave ce trec treptat în hașuri compacte. Fundalurile arhitecturale se simplifică; se simplifică și motivele atît de variate cîndva ale mișcării; în sfîrșit, se simplifică construcțiile pespectivale, uimitoare, prin îndrăzneala lor, în mozaicurile de la Kahrié Djami. Toate acestea au ca rezultat faptul că în multe icoane și fresce caracterul bidimensional începe să domine din nou asupra celui tridimensional care jucase un rol atît de activ în creațiile artei din epoca paleologă timpurie. Și astfel, pe neobservate, se cristalizează noul stil, profund idealist prin orientarea sa de bază, sărac și uscat ca mijloace de expresie. Pentru Bizanț, acest stil, legat fără îndoială de triumful idealurilor monastice, a constituit începutul sfîrșitului pentru că, în esența sa, nu era altceva decît un academism decadent lipsit de orice perspective istorice. Dar aceasta nu înseamnă

că în perioada respectivă n-au existat curente artistice mai libere, aderînd la tradițiile primei jumătăți ale secolului (grupul monumentelor morave, Mistra). A continuat să se creeze izolat icoane frumoase și cicluri de fresce care au fost însă mai degrabă excepții, fără să poată determina direcția principală de dezvoltare care mergea clar spre regres.

Dacă artiștii din epoca paleologă timpurie se orientaseră spre vechile manuscrise de redactare alexandrină ce păstrau ecouri ale elenismului, maestrii bizantini din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, căzuți deja sub influența ideilor isihaste, primeau principalele impulsuri creatoare din operele aparținînd sferei orientale, cu precădere celei siriene. Acest lucru le-a demonstrat în chip convingător Vasié pe seama monumentelor sîrbești.⁵³ În Serbia, unde isihasmul a prins rădăcini deosebit de adînci, arta creștină orientală din epoca „părinților bisericii” a căpătat în secolul al XIV-lea o popularitate neobișnuită. Planurile bisericilor au primit aici fie forma de cruce fie pe aceea triconcă; în împodobirea sarcofagelor a fost reînviată ornamentica primitiv creștină, iar în iconografia picturii murale s-au folosit străvechile modele siriene⁵⁴. Această reorientare de la monumentele aparținînd sferei alexandrine către cele din școala siriană ne apare ca foarte elocventă. Ea demonstrează că în epoca isihasmului biruitor direcția neolenistă alexandrină a cedat locul tradiției monastice siriene care, judecată după spiritul ei general, se situa înfinît mai aproape de adepții sevelei învățători a lui Palamas⁵⁵. Pe temeiul acestor vechi modele siriano-sinaite s-a și dezvoltat iconografia din ultima parte a secolului al XIV-lea momentele de ordin simbolic dobîndind cu vremea o importanță tot mai mare. Athosul a înscris în tîrzia iconografie bizantină o contribuție deosebit de bogată. Este semnificativ însă faptul că respectiva complicare a limbajului simbolic, accesibil doar

cercurilor monahicești inițiate în toate subtilitățile teologiei, a dus la sărăcirea extremă a artei grecești. Ea și-a pierdut repede imagismul plastic atât de seducător în producțiile epocii clasice. Toemai această complicare a conținutului iconografic al picturii murale însoțit de supraîncărcarea cu teme simbolico-literare acuzat abstracte, atât de prețuite de către reprezentanții școlii iconografice (începînd cu Buslaev și Filimonov și sfîrșind cu Kondakov), s-a dovedit una din cauzele foarte importante ale profunde crize prin care trecea marea artă monumentală a Bizanțului de odinioară și ale degenerării limbajului ei artistic. Tendințele didactice monastice, îngust bisericesti au ucis încet, încet orice creație vie.

Nu există nici un temei să punem toate schimbările evidențiate de noi aici doar pe seama școlii cretane, cum procedează Bréhier⁵⁶. Transformarea stilului paleolog timpuriu, liber, pictural într-un stil mai uscat și rupt de realitate cum este cel din epoca paleologă tîrzie, a fost un fenomen general. Într-o măsură mai mare sau mai mică, toate școlile s-au văzut pătase la acest proces care înainte de toate s-a făcut simțit în ambianța Constantinopolului. Desigur, școala cretană care în secolul al XIV-lea avea o importanță pur locală n-a jucat în această privință nici un rol. Ea se țira în plin secol paisprezece în coada școlii constantinopolitane împrumutînd de la aceasta absolut toate mijloacele de expresie artistică. În această ultimă privință, ea nu constituia o excepție în comparație cu alte școli care vor continua să se orienteze spre capitală și în decursul celei de a doua jumătăți a secolului al XIV-lea⁵⁷.

O întreagă serie de monumente, atât din capitală cît și din provincie, ilustrează această a doua etapă în dezvoltarea picturii din timpul Paleologilor. Trebuie menționat înainte de toate fragmentul din pictura murală a bisericii Panagia pe insula Chalki (deceniul al cincilea — începutul celui de al optulea, fig. 10); ur-

mează picturile murale ale lui Kir Manuel Eugenie în biserica Talendjicha (fig. 12—13) executate între anii 1384 și 1392; apoi grupul tîrziu de fresce, datate în a doua jumătate a secolului al XV-lea și în prima jumătate a celui următor, de la Mistra (Peribleptos și Pantanassa); vin la rînd icoanele Pantocratorului: cea din biserica Chrisolaniotissei la Nicosia (1356), cea din Ermitaj (cca 1363), cea din Muzeul artelor plastice din Moscova (începutul secolului al XV-lea); este apoi Panagia cu reprezentarea Sf. Treimi în colecția florentină Carrand în Bargello (începutul secolului al XV-lea); este cerul icoanei *Coborîrea în limb* de la Ermitaj (al doilea pătrar al sec. al XV-lea), al miniaturilor unei serii de manuscrise grecești din a doua jumătate a sec. al XIV-lea și din cel următor; Acatistul Preasfintei Fecioare în Muzeul de istorie din Moscova, grec. 429 (1355—1363); scrierile teologice ale împăratului Ioan al VI-lea Cantacuzinul, gr. 1242 (1371—1375) și Culegera de psalmi și liturghii, din 1419, gr. 12 în Biblioteca Națională din Paris; Molitvelnicul din Biblioteca română Casanatense, gr. 244 (sec. al XV-lea); și altele⁵⁸. Tipic pentru toate aceste monumente este ceea ce s-ar putea numi osificarea sistemului de linii. Treptat dispar ultimele rămășițe ale manierei picturale de zugrăvire din epoca paleologă timpurie; totul devine uscat, fărîmițat în linii caligrafice subțiri. Din Constantinopol acest stil a fost difuzat în școlile provinciale, în Creta și în Italia, unde a stat la baza așa-ziselor maniere de a picta italo-cretane. Dar întrucît școlile provinciale s-au dezvoltat cu mult mai încet decît cea din Constantinopol, tradițiile picturale din prima jumătate a sec. al XIV-lea au dăinuit în cadrul lor vreme mult mai îndelungată. Destul de întîrziată a fost înlocuirea acestor tradiții și în Serbia, în Gruzia, în Rusia. În această privință, Constantinopolul a luat-o înaintea tuturor celorlalte centre artistice tot așa cum Florența avea să întrea-

că în sec. al XVI-lea orașele mai înapoiate ale Italiei, pășind prima pe calea manierismului. Și așa cum pentru Florența, arta manieristă însemna, în comparație cu cea renascentistă, un evident pas înapoi, tot astfel pentru Constantinopol stilul paleolog târziu a însemnat, în comparație cu cel timpuriu, o vădită istovire din punct de vedere creator.

Numai clarificînd situația istorico-culturală în condițiile căreia Teofan s-a format ca om și ca artist, se poate încerca reconstituirea principalelor etape ale drumului său creator. Căror curenți de idei ale epocii a aparținut Teofan, ce l-a împins pe calea emigrației, din ce școală provenea, ce loc ocupă el în cadrul culturii artistice bizantine a sec. al XIV-lea, ce a găsit nou pentru sine în Rusia, ce influență a exercitat asupra sa mediul rusesc — iată o sumă de întrebări ce se ridică inevitabil în fața cercetătorului care studiază personalitatea acestui remarcabil maestru.

Născut în deceniul patru al sec. al XIV-lea, Teofan și-a început viața conștientă în toiul disputelor isihaste. El va fi fost ascultat, fără doar și poate, discuțiile despre natura luminii taborice, despre energiile dumnezeiești, despre accesibilitatea lui Dumnezeu pentru om, despre rugăciunea „minții“. Este posibil ca el să și fi participat la aceste discuții care frământau mințile societății bizantine. Mărturia lui Epifanie potrivit căreia Teofan era „un înțelept cu faimă, un filozof foarte iscusit“ grăiește despre erudiția artistului și despre dimensiunile necesităților sale spirituale. Dar în ce raporturi a fost Teofan cu isihasmul rămîne pentru noi o taină⁵⁹. Un lucru se poate afirma totuși cu certitudine și anume că el nu putea să rămînă neafectat de puternica mișcare de idei a vremii sale. Severitatea imaginilor lui Teofan, însușirea lor deosebită, atitudinea lor uneori exagerat extatică — toate acestea decurg din esența învățăturii isihaste. Și totuși, operele

lui Teofan atestă și altceva: ele vădesez încontestabil profunda nemulțumire a maestrului față de această învățătură. Teofan nu s-a închistat în cadrul dogmei bisericești; dimpotrivă, în multe privințe a depășit-o pe aceasta. El era cu mult mai liber în cugetare decît isihastii. Și pe măsură ce se îndepărta, în peregrinările sale, de Constantinopol, tot mai larg devenea orizontul său spiritual și tot mai independente convingerile sale.

Nu de puțin folos a fost pentru dezvoltarea lui Teofan pe tărîmul creației activitatea sa la Galata unde a intrat într-un contact strîns cu cultura apuseană. El a hoinărit pe ulcioarele înguste ale Galatei, a admirat frumoasele palazzo și biserici, a făcut cunoștință cu măiestria italienilor, i-a văzut pe negustorii genovezi luxoși îmbrăcați, a observat caracterul liber al moravurilor apusene, neobișnuite pentru un bizantin, a urmărit sosirea în port a galerelor încărcate cu mărfuri din Italia. Viața în această colonie genoveză care constituia un puternic avanpost al capitalismului italian timpuriu era caracterizată printr-o intensă activitate de afaceri. Și tocmai prin aceasta se deosebea ea radical de sistemul economic al societății bizantine care nu părea a se grăbi nicăieri continuînd să trăiască „după moda veche“. Este probabil ca Teofan, om cu minte excepțională, să fi înțeles că centrul politicii mondiale se deplasează inevitabil din Bizanț spre republicile comerciale italiene și că puterea romeilor se îndreaptă spre o rapidă decădere. Contemplînd, de pe turnurile cetății Galata, Cornul de Aur și Constantinopolul ce se întindea pe țărmurile acestuia, cu cele mai de seamă clădiri ruinate și părăsite, în urma pogromului organizat de cruciați, Teofan avea deplina posibilitate să compare capitala sărăcită a mării sale patrii de odinioară cu colonia genoveză ce creștea și se îmbogățea rapid, întinzîndu-și ca o caracatiță tentacolele în toate direcțiile și întemeind, una după alta, puternice factorii în țările Orientului

și pe țărmurile Mării Negre. Această confruntare trebuie să fi iscat în sufletul lui Teofan o profundă mîhnire. În Galata, el a gustat din „viața nouă” însoțită de proaspetele adieri ale umanismului timpuriu.

Venind în contact cu cultura apuseană, Teofan a avut de ales între două căi: fie să rămînă în Bizanț și să se afunde în interminabilele dispute teologice despre natura luminii Taborului, fie să emigreze în Italia, cum procedau mulți dintre confrății săi și cum, mai târziu, aveau să facă Manuel Chrysoloras și Vissarion din Niceea care au aderat la concepțiile umanistilor italieni. Teofan n-a mers însă pe nici una din aceste căi. Nemulțumit de situația intervenită la Bizanț, a hotărît și el să-și părăsească țara. Dar și-a îndreptat pașii nu spre apus, ci spre răsărit — la început spre Caffa, iar după aceea spre Rusia. Aici creația sa a intrat într-o fază nouă de dezvoltare care ar fi fost de neînchipuit în Bizanțul fanatic și intolerant, unde arta sa, depășind cadrul îngust confesional, ar fi fost, fără îndoială, mai curînd sau mai târziu ostracizată.

A mai existat un motiv care l-a împins pe Teofan pe calea pînbegiei. Deși activitatea sa s-a desfășurat în a doua jumătate a sec. al XIV-lea, cînd la Bizanț ieșise deja învingător noul curent ostil neocelenismului din epoca paleologă timpurie, Teofan a continuat să rămînă legat intru totul de tradițiile picturale libere din prima jumătate a secolului. Într-o oarecare măsură, el a fost ultimul reprezentant al marilor tradiții ale artei paleologe timpurii. De aceea el trebuie să fi resimțit foarte acut criza acestei arte. Iminenta reacție academistă cu spiritul ei îngust — monastic nu putea să nu-i inspire teamă lui Teofan de vreme ce venea în conflict direct cu părerile sale artistice. Cine a avut prilejul să vadă măcar o dată frescele lui Teofan din biserica Spas Preobrajenie, cu picturalitatea lor atît de viu exprimată, și le-a comparat în minte cu lucrările aride și

chinuite ale școlii constantinopolitane din a doua jumătate a sec. al XIV-lea, acela va sesiza numaidecît adîncea prăpastie ce separă aceste monumente. Spre marele noroc al lui Teofan, arta sa a fost o floare întîrziată pe ogorul uscat al culturii artistice bizantine, tot atît de întîrziată pe cît au fost și filozofia lui Giordano Bruno sau umanismul lui Shakespeare în raport cu epoca, deja consumată în vremea lor, a Renașterii. În istorie, ne cîocim în permanență cu asemenea procese de dezvoltare inegală. Și numai luînd în considerație particularitatea unui asemenea gen de fenomene, poate fi acordat artei lui Teofan Grecul locul pe care-l merită în istorie.

Tabloul schițat de noi și valabil pentru Bizanțul deceniilor cinci-șapte ale sec. al XIV-lea explică în bună măsură cauzele ce l-au determinat pe Teofan să emigreze. El a fugit de iminenta reacțiune bisericească și artistică, a fugit de ceea ce era profund ostil concepțiilor și convingerilor sale. Dacă Teofan n-ar fi părăsit Bizanțul, el ar fi devenit probabil unul dintre epigonii lipsiți de personalitate ai picturii bizantine, din ale căror lucrări adie răceala și plictisul. Plecînd însă în Rusia, Teofan a dobîndit aici un atît de larg cîmp de activitate și s-a bucurat de o asemenea atitudine înțelegătoare față de îndrăznețele sale inovative, cum niciodată n-ar fi putut găsi în Bizanțul sărăcit din punct de vedere material și spiritual.

Epifanie arată că, înainte de a veni la Novgorod, Teofan a lucrat în Constantinopol, în Calcedonia, în Galata și la Caffa. Calcedonia și Galata erau situate în apropierea capitalei Imperiului Bizantin (Galata era, vorbind mai exact, chiar unul din cartierele orașului), în timp ce Caffa se afla pe drumul dintre Constantinopol și Rusia. S-ar părea că această relatare aparținînd unui scriitor bine informat asupra vieții artistului n-ar lăsa loc la nici un

fel de dubii privind apartenența lui Teofan la școala constantinopolitană. Cu toate acestea a fost emisă teoria cu totul artificial și absolut neconvingătoare potrivit căreia Teofan provenea nu din școala țarigrădeană, ci din cea cretană. Această teorie dezvoltată pentru prima oară de Millet⁶⁰ a fost însușită de Diehl⁶¹ și de Bréhier⁶². Mai târziu, teoria cretană a cedat locul teoriei, „macedoniene“ încă și mai puțin întemeiată. Aceasta din urmă a fost avansată de către B.I. Purișev și B. V. Mihailovski⁶³ care au făcut, în mod arbitrar, din Teofan un maestru macedonean. Numai M. V. Alpatov⁶⁴, D. V. Ainalov⁶⁵ și Talbot Rice⁶⁶ au văzut ferm în Teofan un artist constantinopolitan. Întrucât problema referitoare la școala din care provenea Teofan nu-i deloc lipsită de importanță, de rezolvarea ei într-un fel sau altul depinzând înțelegerea procesului general al dezvoltării picturii bizantine, se cuvine ca asupra acestei probleme să ne oprim cu multă atenție. În caz contrar, în fața noastră, se iscă primejdia pe deplin reală de a nu fi elucidată în mod just chestiunea școlilor și tradițiilor artistice în arta bizantină a sec. al XIV-lea.

Millet, primul i-a pus pe Teofan în legătură cu Școala cretană care dobîndea, în lucrarea sa capitală despre iconografia Evangheliei, o importanță cu totul disproporționată față de ponderea ei reală⁶⁷. După cum vedem, Millet a pășit, în ceea ce privește reconstituirea școlii cretane, pe urmele lui N. P. Kondakov și N. P. Lihaciou. Este chiar probabil ca ideea despre apartenența lui Teofan la școala cretană să fi fost sugerată de către următoarea remarcă fugară a lui N. P. Lihaciou : „Teofan, colaborator, dacă nu cumva și dascăl al lui Rubliov, a fost un inovator și un reprezentant al elementelor acelei școli neobizantine, denumite mai târziu italo-greco-cretană, de care este legat tipul *Umilenie*⁶⁸. Oricum ar fi, dar considerîndu-l pe Teofan ca aparținînd școlii cretane

și atribuind în același timp trei cicluri de fresce din Novgorod (biserica Uspeniei de pe cîmpia Volotovo, biserica Teodor Stratilat, biserica Spas din Kovalevo) școlii macedonene, Millet și Diehl, care l-a urmat pe acesta îndeaproape, au intrat într-o flagrantă contradicție asupra căreia a atras deja atenția, la timpul său, P. P. Muratov⁶⁹. El arată că trei monumente aparținînd unei singure direcții și unui stil pictural unic (Spas Preobrajenie la Kovalevo, biserica Uspeniei la Volotovo și Teodor Stratilat) au fost atribuite în mod absolut arbitrar la două școli diferite fundamental una de alta : cretană și macedoneană. La o asemenea stare de lucruri s-a putut ajunge numai pentru că, la împărțirea monumentelor pe școli, Millet a luat în considerație nu principiul stilistic, ci pe cel iconografic. Dacă respectabilul învățat francez și-ar fi întemeiat raționamentul pe cunoașterea nemijlocită a picturii murale novgorodiene, al s-ar fi convins că toate cele trei cicluri de fresce aparțin unei singure școli — cea a lui Teofan Grecul, care n-a avut nici un fel de relații nici cu Creta și nici cu Macedonia, ci a fost un tipic reprezentant al manierei de a picta metropolitane (constantinopolitane).

Teoria absolut nefundată a lui Millet despre apartenența lui Teofan la școala cretană a fost preluată în mod necritic de Diehl și Bréhier ; și încă primul a făcut acest lucru trecînd peste rezerva menționată la note (aici se face trimitere la opinia lui I. E. Grăbar care atribuie toate cele trei cicluri de fresce lui Teofan)⁷⁰. Și întrucît a doua ediție a cărții lui Diehl, „*Manuel d'art byzantin*“, reprezintă pînă azi, pentru mulți bizantiniști, o comoară de înțelepciune, Teofan ar fi rămas mult și bine „cretan“. Pentru a restabili adevărul în drepturile sale ne vin însă în ajutor faptele : atît cele de ordin biografic, cît și cele de ordin stilistic, și încă fapte incontestabile.

Dacă Millet a făcut din Teofan un „cretan“, atunci B.I. Purișev și B. V. Mihailovski l-au

transformat cu aceeași ușurință în reprezentant al școlii macedonene. Sesizînd just, în creațiile lui Teofan, trăsăturile viu exprimate ale stilului pictural, ei au conchis fără să ezite că tocmai aceste trăsături corespund noțiunii de școală macedoneană, așa cum fusese aceasta statuată de Millet. Ca rezultat al unei asemenea metamorfoze, „cretanul“ Teofan a devenit pe neașteptate „maestru macedonean“, iar pictura sa a început să fie privită ca un produs și o înaltă expresie a școlii macedonene și a acelei arte greco-slave care a asimilat, în perioada avîntului artistic din sec. al XIV-lea, odată cu estetismul și perfecțiunea formei specifice Bizanțului, acel dinamism, acele elanuri realiste precum și caracterul extatic de tip oriental proprii artei din Asia Mică⁷¹. Pentru a justifica într-un fel teoria lor artificială, B. J. Purișev și B. V. Mihailovski au împins către izvoarele „macedonene“ și toate celelalte fresce novgorodiene care erau apropiate ca stil de lucrările lui Teofan. Dacă pentru Millet originea constantinopolitană a lui Teofan era substituită astfel de cea cretană, pentru cei doi autori ruși, locul Targradului îl lua Macedonia.

Dar ne adresăm faptelor, unor fapte autentice. Or, dacă ar fi să ne referim și numai la scrisoarea lui Epifanie și încă n-ar mai rămîne nici un dubiu cu privire la apartenența lui Teofan la școala constantinopolitană. Meșterul care a zugrăvit o mulțime de biserici în Targrad apoi în Caleedonia și în Caffa, e puțin probabil să fi venit aici din Creta sau din Macedonia, cu atât mai puțin cu cît amîndouă aceste ținuturi reprezentau provincia în raport cu capitala. Artă remarcabilă a lui Teofan poartă întipărită pecetea sigură a metropolei, ea este impregnată de spiritul capitalei. Cele mai apropiate analogii stilistice ale acestei arte pot fi stabilite cu monumentele Constantinopolului și nicidecum cu producțiile meșterilor cretani sau macedoneni.

Dacă luăm imaginile cele mai caracteristice pentru Teofan Greul, ale patriarhilor din biserica Spas Preobrajenie din Novgorod (fig. 25—31) și încercăm să le găsim cea mai apropiată analogie printre monumentele artei bizantine, fără îndoială că le vom afla printre patriarhii din cupola sudică a navei centrale de la Kahrié Djami (fig. 4—5)⁷². Cu toate că figurile patriarhilor sînt executate aici în tehnica mozaicului, ele sînt atît de apropiate, în spiritul lor larg și în detalii, de sfinții zugrăviți de Teofan, încît sînt spulberate dintr-o dată toate îndoielile privind originea constantinopolitană a artistului nostru. În mozaicurile de la Kahrié Djami avem de-a face cu aceeași severitate maiestuoasă a imaginilor cu aceeași liberă rezolvare compozițională, cu aceleași îndrăznețe și asimetrice gesturi. O deosebită apropiere tipologică cu patriarhii lui Teofan, prezintă figurile lui Adam, Seth (?), Noe, Heber, Levi, Issachar (fig. 4), Dan (fig. 5), Iosif⁷³. Des-tule puncte de asemănare cu imaginile lui Teofan există și la unele figuri de proroci și de regi iudei în cupola nordică a aceluiași nef interior (a se compara de pildă figurile lui Aaron, Omri și Samuel)⁷⁴.

Deși maniera de a picta a lui Teofan este foarte originală, ea trădează totuși existența unor modele directe identificabile în monumentele școlii constantinopolitane. Este, înainte de toate, cazul frescelor din trapeza de la Kahrié Djami (fig. 1—3, 11) realizate în aceeași vreme cu mozaicurile, adică în deceniul doi al sec. al XIV-lea.⁷⁵ Aici capetele diferiților sfinți (mai cu seamă cel al lui David din Salonic) par ieșite de sub penelul lui Teofan. Ele sînt zugrăvite într-o manieră energetică, liberă, bazată pe folosirea largă a tușelor îndrăznețe și a așa-ziselor blicuri cu ajutorul cărora sînt modelate chipurile. Aceste blicuri și notații sînt folosite deosebit de frecvent în redarea frunții, pomelilor și liniei nasului. În sine, acest procedeu nu era nou și cunoscut o mare răspin-

dire în pictura sec. XIV-lea, cu precădere în prima sa jumătate. Ceea ce înrudește picturile de la Kahrié Djami cu cele aparținând lui Teofan este remarcabila precizie demonstrată în plasarea blicurilor care nimeresc totdeauna în locul cel mai potrivit, fapt datorită căruia forma capătă forță și constructivitate. În lăcașurile din sfera provincială (ca de pildă, în picturile murale ale bisericii Theoskepastos, din peșteră, în Trapezunt)⁷⁶ niciodată nu întâlnim o asemenea modelare exactă. Numai luând act de existența unor asemenea lucrări provinciale te poți convinge definitiv că Teofan și-a făcut ucenicia în capitală, el stăpînind în chip desăvîrșit toate subtilitățile școlii constantinopolitane.

Pentru apartenența la școala constantinopolitană pledează principalele însușiri ale artei lui Teofan — psihologismul încărcat de tensiune al imaginilor, excepționala acuitate a caracterelor individuale, dinamica dezinvoltă și picturalitatea construcțiilor compoziționale, coloritul rafinat, format din „tonuri” și ferit de polierismul paletelor orientale, în sfîrșit, extraordinarul simț decorativ ce se reclamă de la cele mai bune tradiții ale picturii țarigrădene⁷⁷. Prin toate aceste fațete ale artei sale, Teofan se afirmă ca un artist din capitală, nutrind idealurile societății constantinopolitane. Iar forța sa constă în faptul că el purcede nu din a doua, ci din prima etapă a dezvoltării picturii paleologice, cînd aceasta din urmă mai era încă străbătută de o vie undă creatoare. De aceea, venirea în Rusia a unui asemenea maestru care încarna tot ce produsese mai bun neoelenismul constantinopolitan din sec. al XIV-lea a însemnat pentru cultura artistică rusă o mare achiziție.

FRESCELE BISERICII SPAS PREOBRAJENIE DIN NOVGOROD

Nu știm cu precizie cînd a părăsit Teofan Bizanțul. Evenimentul a avut probabil loc la începutul deceniului opt al sec. al XIV-lea cînd artistul grec s-a îndreptat către Caffa, colonie genoveză aflată pe drumul cel mai scurt ce ducea spre Rusia. Este greu să se poată spune dacă artistul a intenționat de la început să meargă la Caffa doar în trecere spre Rusia sau dacă, dimpotrivă, acest oraș nu trebuia cumva să fie inițial chiar stația terminus a călătoriei sale și să fi primit ulterior, abia aici, invitația negustorilor novgorodieni de a merge la Novgorod. În orice caz, Teofan a mai zăbovit la Caffa, căci așa cum relatează Epifanie, el a zugrăvit aici o biserică.

A doua jumătate a sec. al XIV-lea a fost pentru Caffa o perioadă de apogeu a dezvoltării sale. În 1352 orașul fusese închis cu brîu de piatră. Populația sa alcătuită din genovezi, greci, armeni, tătari și turci practica un intens comerț exterior cu ținuturi foarte îndepărtate. În Caffa veneau în fiecare an caravane cu mărfuri din China, Tibet, India, Turkestan. La bazarurile de aici puteau fi văzute porțelanuri chinezești, diamante indiene, opium bengalez, șofran din Malabar, perle ceyloneze, fildeș etiopian, smirnă arabă, postavuri și mătăsuri genoveze, blănuri rusești⁷⁸. Prin Caffa se efectua

Mării Negre, comerț ce contribuia la întărirea pozițiilor economice ale Genovei care puna mult preț pe această îndepărtată colonie. Șederea lui Teofan la Caffa n-a putut să nu-i lărgască orizontul, artistul avînd posibilitatea să observe aici cel mai neașteptat amestec de populații și să vadă o asemenea varietate de lucruri exotice, care abia dacă era întrecută de bazarurile Constantinopolului.

Lucrările executate de Teofan la Caffa n-au ajuns pînă la noi. Picturile murale ale bazilicii St. Ștefan în Carantina sînt din sec. al XV-lea și n-au nici o legătură cu Teofan. Se știe că activitatea consacrată zidirii de biserici a fost deosebit de însuflețită la Caffa spre sfîrșitul veacului al XIV-lea și în primul pătrar al secolului următor; din această vreme s-a păstrat cel mai mare număr de pisanii bisericești. Se vede că Teofan a împodobit cu fresce unul dintre acele lăcașuri grecești care au fost ridicate în epoca de înflorire a orașului, pierind apoi pentru totdeauna.

Mențiunea din letopiset potrivit căreia Teofan a zugrăvit în anul 1378 biserica Spas Preobrajenie, nu exclude deloc posibilitatea venirii sale ceva mai devreme la Novgorod. Este puțin probabil însă ca Teofan să fi sosit aici cu mult înainte de data menționată; altfel letopisetul n-ar fi omis lucrările sale novgorodiene mai timpurii în caz că acestea ar fi existat.

Odată cu venirea lui în Rusia, pentru Teofan a început o nouă perioadă, cea mai importantă din viața sa. Deși el a sosit în Rusia cînd nu mai era prea tînăr (avea probabil 35—40 ani), impresiile culese din realitatea rusească au determinat în mare măsură dezvoltarea sa creatoare ulterioară. Scăpînd din atmosfera apăsătoare a capitalei Imperiul bizantin ce se apropia în clipă inevitabil de dezastru, Teofan a găsit în Rusia o cu totul altă situație. El a fost aici martorul strălucitei izbînzii repurtate de către ruși asupra tătarilor pe cîmpia Kulikovo; a asistat la ascensiunea

rapidă a culturii ruse în ultimul pătrat al sec. al XIV-lea și s-a văzut antrenat în puternicul curent de idei proaspete și de năzuințe innoitoare care prindeau adînci rădăcini în tradițiile naționale locale.

Cînd Teofan a venit în Rusia, procesul unirii forțelor naționale se afla abia la început. Țara era fărâmițată, domeniile cnezatelor ca și orașele libere duceau o viață de relativă izolare unele față de altele.

Transferîndu-se din Novgorod în Nijni și de aici la Moscova, Teofan a avut posibilitatea să cunoască diferitele aspecte ale vieții rusești, cu diversele rînduiri și școli artistice. În Novgorod, puternic centru meșteșugăresc și comercial al Europei răsăritene, Teofan a venit în contact cu un mediu neobișnuit pentru el. Mai ales în comparație cu bizantinii, novgorodienii trebuie să-l fi uimit pe Teofan cu spiritul lor întreprinzător, cu felul lor lucid și limpede de a gândi, cu totala lor indiferență față de problemele teologice abstracte aflate în centrul atenției societății bizantine. Tocmai în anii sosirii lui Teofan la Novgorod, aici s-a încins lupta cu puternica mișcare eretică — strigolnicismul. Aparținînd unor largi pături democratice, strigolnicii se declarau hotărît împotriva ierarhiei bisericești. Ei infierau cupiditatea popilor, refuzau să recunoască pe episcopi care dobîndiseră scaunul prin mită, respingeau multe forme ale cultului pestilențialilor, „tainele“ (în afară de cea a eumenicăturii și a pocăinței), precum și monahismul, viața dincolo de mormînt și obligativitatea molitvelor pentru morți. Studiind „slovele cărților“, strigolnicii se pretindeau ei înșiși învățători ai norodului (pentru că apostolul Pavel „și omului simplu i-a poruncit să învețe“). De astădată se confirmă o dată în plus justetea tezei lui Engels după care erezia medievală a orașelor „a fost îndreptată în principal împotriva popilor, a căror bogăție și situație politică a fost astfel atacată“⁷⁹. Contactul lui Teofan cu mediul novgorodian și, în

parte, cu asemenea mișcări de idei ca aceea a strigolnicilor, trebuie fără îndoială să fi inoculat o undă de aer proaspăt creației sale. I-a ajutat de asemenea să se îndepărteze de excele ideilor isihaste, atât de populare la Bizanț, și s-o rupă cu dogmatismul bizantin. Contactul cu arta novgorodiană i-a lărgit orizontul și l-a învățat să judece mult mai liber și în chip mult mai realist.

Ceea ce i-a atras probabil în primul rând atenția la Novgorod au fost remarcabilele picturi murale din sec. al XII-lea — cele de la mănăstirea Antoniev, cele din biserica satului Arkaji și cele de la Neredița. Probabil aceste picturi (mai cu seamă ultimele) i-au plăcut pentru prospețimea lor și pentru spontaneitatea expresiei, atât de străine de înghețatele canoane bizantine; pentru vigoarea și forța bărbătească a imaginilor și, în sfârșit, pentru dezinvoltura neobișnuită a execuției. Teofan nu putea să rămână indiferent la aceste impresii noi. Se poate chiar ca el să fi fost și la Pskov, altfel ar fi greu să explicăm asemănarea atât de izbitoare dintre frescele mănăstirii Snetogorski și propriile sale lucrări. Frescele pskovitene i-au dat posibilitatea să vadă cu ochii proprii cât de viguroasă și viabilă era arta rusă atât timp cât ea și-a tras seva din izvoarele limpezi ale creației populare. Cunoașterea unui asemenea gen de lucrări i-a mijlocit lui Teofan însușirea acelui limbaj artistic, laconic, puternic și bărbătesc atât de plăcut novgorodienilor.

Nimerind într-un mediu social absolut nou pentru el, Teofan a suferit, firește, influența acestuia. Cu alte cuvinte, arta sa a trebuit să capete consonanțe cu gusturile localnicilor, căci, în caz contrar, ea n-ar fi putut să fie înțeleasă pînă la capăt. Acest proces de asimilare a fost desigur lent, întinzîndu-se de-a lungul cîtorva decenii și a avut drept rezultat faptul că, pe nesimțite, Teofan s-a integrat organic în istoria artei ruse. Dintr-un venetic aflat în tre-

cere, el a devenit, un participant activ la viața artistică rusească.

Biserica Spas Preobrajenie aflată în mahalaua Negustorilor, pe ulița Ilia, a fost construită în anul 1374. Patru ani mai târziu, Teofan a primit, din partea boierului Vasili Danilovici și a locuitorilor de pe strada amintită, porunca să zugrăvească acest lăcaș care era una dintre cele mai mîndre construcții din Novgorod. Vasili Danilovici avea o situație politică de vază în oraș și conducea mari operații legate de exploatarea terenurilor de pe Dvina⁸⁰. El făcea parte din cercurile acelei înalte aristocrații boierești în ochii căreia arta bizantină avea o deosebită forță de atracție.

Biserica Spas Preobrajenie aparține tipului de construcție preferat de novgorodieni, cu planul în formă de cruce, cu o absidă și cu o singură cupolă sprijinită pe patru stâlpi puternici. Datorită proporțiilor sale elansate și elegante, aceasta este fără îndoială cea mai armonioasă biserică novgorodiană. La dispoziția lui Teofan se aflau aici mari suprafețe plate de zid ca și o mulțime de arce și bolți pe care era chemat să le acopere cu zugrăveli în frescă. Avîndu-se în vedere excelenta iluminare naturală din interiorul bisericii, se poate presupune că Teofan s-a apucat cu entuziasm de executarea picturii comandate, cu atât mai mult cu cît aceasta urma să împodobească unul dintre locașurile bisericesti cele mai mari și mai importante ale Novgorodului, aflat în centrul atenției generale.

Frescele de la Spas Preobrajenie au fost multă vreme ascunse privirii de către tencuieli și straturi de var mai târzii. Ele au fost curățate și date la iveală pe fragmente și în cîteva etape. După descoperirile diletante și ocazionale din anii 1910—1913 (figurile sfinților din absidă, arhanghelul Gavril și Maica Domnului de tipul „Znamenie“, în încăperea din colțul de nord-vest)⁸¹, s-au desfășurat și lucrări de curățire sistematice, întreprinse din inițiativa

Comisiei pentru restaurări din întreaga Rusie, care din 1924 a primit denumirea de Atelierele centrale de restaurare⁸². Aceste lucrări au fost înfăptuite de către unul dintre cei mai experimentați și calificați restauratori — P. I. Iukin care-și începuse activitatea în biserica Spas Preobrajenie încă din 1913. Sondarea pereților a arătat că frescele nu s-au păstrat nicidecum peste tot; că foarte multe dintre ele au pierit pentru totdeauna. Cea mai mare parte din fresce au fost descoperite în încăperea de colț a corului, în diaconicon, în cupolă și pe arce. Operațiile de curățire întreprinse de P. I. Iukin au decurs, cu mari intermitențe, în anii 1918, 1920—1921 și 1944. În 1935 aici a lucrat grupul de restauratori condus de I. A. Baranov. În anii 1968—1969 au fost în curs lucrări de restaurare suplimentare, în urma cărora au fost descoperite noi fragmente în partea centrală a bisericii.

Din cauza caracterului disparat al descoperirilor, este foarte greu de reconstituit sistemul picturii murale de la Spas Preobrajenie. Frescele au fost desigur amplasate în șapte registre dispuse unul deasupra altuia, în cele de jos figurind, ca de obicei, chipuri de sfinți, iar în cele superioare și pe bolți — scene evanghelice și medalioane cu busturile prorocilor. În absidă s-au păstrat fragmente din cinul sfinților părinți cu figurile îndreptate către centru⁸³ (fig. 14) și părți dispartate din Euharistia (opt capete de apostoli, [fig. 15]; rămășițe dintr-un velum și turnuri); pe stâlpul sudic al altarului, apare o parte din chipul Maicii Domnului din scena Buna Vestire; pe bolți și pe pereții alăturați acestora sînt zugrăvite fragmente din scenele evanghelice (*Botezul, Nașterea lui Cristos, Întîmpinarea Maicii Domnului, Cristos propovăduind apostolilor*); deasupra absidei — *Pogorîrea Sf. Duh*, deasupra mesei altarului — fragment dintr-un picior al lui Cristos și partea de jos a tronului; în diaconicon și pe arcu de deasupra sa — două fi-

guri pînă la brîu și trei figuri de sfinți ierarhi (fig. 22, 24); dintre ei pot fi identificați Sf. Spiridon⁸⁴ și Dionisie Areopagitul; pe pereții, stîlpii și arcele bisericesti însăși — urme pe jumătate șterse de figuri întregi sau busturi de sfinți (Sf. Varvara și împărăteasa Alexandra?) pe arcu de nord-vest; doi sfinți militari — pe perețele vest; chipurile lui Aleksei Omul lui Dumnezeu, al mucenicului Ghelatie și bustul mucenicului Serghie — în medalioanele de pe arcele procomidiei; două figuri de sfinți pe perețele de nord al altarului; un fragment al părții de mijloc din figura unui sfînt — pe arcu de nord-vest alăturat peretelui nord; Sf. Iulitta cu micul Kirik — pe arcu de sud-vest alăturat peretelui sud; Sf. Fekla — pe stîlpul de sud-vest; două medalioane cu proroci — pe pereții sud și est ai altarului.

Într-o stare de conservare mult mai bună au ajuns pînă la noi picturile de pe pereții tamburului și din cupolă⁸⁵. Tradiționala imagine-bust a *Pantocratorului* este înconjurată de patru arhangheli și patru serafimi (fig. 35). În spațiile dintre ferestrele tamburului sînt înfățișate figurile patriarhilor Adam (fig. 30), Abel (fi. 32), Noe (fig. 25) Seth (fig. 29), Melhisedec (fig. 27), Enoh (fig. 31), a prorocului Ilie și a lui Ioan Botezătorul.

Un loc cu totul separat îl ocupă picturile încăperii din colțul de nord-vest al corului. Cu toate că și aceste fresce s-au păstrat sub formă de fragmente, avem totuși posibilitatea să reconstituim ordinea decorativă a încăperii. Într-un manuscris din sec. al XVI-lea, această încăpere este numită altarul Troițki, de unde constatarea că ea nu era o încăpere secundară, ci o mică odaie de închinare, un paraclis al ctitorului. Probabil destinația acestei camere a fost, de asemenea, să păstreze obiecte prețioase și hrisoave boierești. Cum se știe, la cor aveau acces numai boierii, așa încît intrarea în camera respectivă era limitată și aici puteau să

ajungă numai membri din familia boierului Vasili Danilovici și oameni din anturajul său.

Pictura acestei încăperi poate fi reconstituită, fără mari dificultăți. În partea de jos a pereților se află o friză ornamentală din draperii (din ea s-au păstrat doar un mic fragment pe perețele de răsărit); mai sus se desfășoară registrul conținând imaginile redată frontal ale sfinților care au pierit aproape în întregime în afară de două: Nichifor Katavodski și Sf. Varsonofie, figura bust a Maicii Domnului de tipul „Znamenie”, figura arhanghelului Gavril stând în preajma Fecioarei (pe perețele sud, deasupra intrării) și patru sfinți părinți înaintind către tronul central (fig. 40) pe perețele est și pe cei învecinați cu acesta (fig. 40). După cum se vede, aici era reprezentată scena, populară în sec. XIII-XIV, *Închinare jertfei* — pe tron era înfățișat un discos pe care sta culcat gol copilul Cristos⁸⁶. Deasupra acestui registru, se întindea o friză decorativă îngustă, pictată în formă de cărămizi așezate oblic, redată după toate regulile perspectivei, în sfârșit, sus de tot; se întindea principalul brâu, conservat cel mai bine, cu imaginile celor cinci stâlpnici (fig. 42—47), cu renumita Sf. Treime (*Troița*) din Vechiul Testament (fig. 36—39) cu medalioanele ce-i reprezintă pe Ioan Climax (fig. 48) Arsenie, Akakie (fig. 49) și cu imaginea lui Marcie Egipteanul (fig. 51)⁸⁷.

Întrucât pictura bisericii propriu-zise a ajuns la noi într-o stare foarte fragmentară, nu avem posibilitatea să reconstituim sistemul ei iconografic și nici măcar compoziția unuia dintre registre.

Noi putem să reconstituim numai în linii mari schema iconografică a picturii murale din biserică propriu-zisă întrucât din pictura respectivă nu s-au păstrat decât fragmente neimportante și pe deasupra disperate. Fără îndoială frescele erau organizate din șapte registre dispuse unul deasupra altuia, bolțile și lunc-

tele fiind împodobite cu scene evanghelice (Fig. 16—17); sub ele se afla registrul cu figurile pînă la brâu ale prorocilor în mari medalioane (fig. 21). Registrele cinci și șase erau consacrate figurilor de sfinți (fig. 18—20, 23), iar al șaptelea reprezenta ștergare. Fragmentele ajunse pînă la noi nu ne permit să ne facem o idee despre felul cum erau compuse frizele.

Și de astă dată ne vine însă în ajutor pictura încăperii de la cor. Aceasta ne dă o mostră edificatoare despre felul cum își compunea Teofan frescele și în ce combinații de ritmuri reda el diferitele imagini.

Ceea ce captează înainte de toate atenția în picturile camerei de colț este dezinvoltura neobișnuită a soluțiilor compoziționale. În cadrul celui de al doilea registru imaginile redată frontal ale sfinților sint îndrăzneț contrapuse, ca pendant, Maicii Domnului și figurilor întoarse spre altar ale sfinților părinți; în cadrul registrului de sus, medalioanele alternează cu imagini întregi, cu scena din mai multe personaje a *Troiței* și cu reprezentarea unor coloane solide deasupra cărora sînt zugrăviți stâlpnicii. Acest lucru conferă picturii un ritm neliniștit, agitat. Teofan încalcă în mod conștient arhitectonica severă, echilibrată ce lasă locul unei tratări ale cărei momente de natură pur emoțională devin pe deplin dominante. Imaginile sale de sfinți răsar parcă plutind din palide fundaluri violet-argintii și bleu-argintii; în distribuirea lor asimetrică, intenționat întâmplătoare, există o adîncă logică proprie, întrucât acest ritm nervos — cînd accelerat, cînd încetinit — înlesnește crearea unei impresii de dramatică încordare. Sfinții lui Teofan îi apar privitorului „în furtună și vijelie”, gata să dispară în orice clipită pentru a reapărea, dar de astă dată într-o altă înfățișare, în altă poziție. Dacă în picturile sec. al XII-lea, imaginile par să se înscrie într-un lanț static uni-

tar, din care nu poate fi eliminată nici o verigă, fără ca lanțul să nu se risipească, în frescele lui Teofan, fiecare personaj trăiește o viață individuală independentă. Înălțată cel mai adesea în poziție frontală, imaginea omului conține ceva aspru, avîntat; în ciuda calmului exterior ea este plină de aceea dinamică interioară care sfarmă toate canoanele tradiționale și care ar fi incompatibilă cu riguroasa plasare într-un rând uniform și monoton, atât de gustată de către meșterii sec. al XII-lea.

Sfinților lui Teofan le este proprie o trăsătură comună — inspirația severă, aspră. Cu toate gândurile, ei năzuiesc către Dumnezeu; pentru ei „lumea sălășluiește în rău“. Cel mai adesea artistul îi înfățișează pe sfinți în starea de rugăciune și extaz cînd aceștia se află sub acțiunea „simțului minții“ despre care relatează atât de amănunțit, în tratatele sale, Grigorie Palamas⁸⁸. Deosebit de expresivi sînt Macarie Egipteanul, Akakie, stîlpnicii. Ca exteriorizare toți sînt înfățișați calmi, cu mâinile ridicate pentru rugăciune (lui Teofan îi place să-i înfățișeze pe sfinți în poze de „oranta“, întorcîndu-se prin aceasta către tradițiile creștinismului timpuriu), cu privirea ațintită în depărtare ca și cînd n-ar vedea nimic în jur. Ei sînt cu totul introverși, scufundați în propria lor lume lăuntrică.

Este foarte edificator faptul că în picturile camerei de la cor, unde Teofan n-a fost legat de o schemă iconografică rigidă și unde el a putut alege liber subiectele preferate, locul de vază este ocupat de imaginile lui Macarie Egipteanul, a lui Ioan Climax și ale stîlpnicilor. Primii doi au fost adepții vieții aspre, de asceză și unii dintre creatorii învățăturii despre esychie (adică despre facultatea de a tăcea), fapt în virtutea căruia se bucurau de un deosebit respect din partea isihăștilor; iar stîlpnicii întrucipau, în ochii bizantinilor, cel mai înalt ideal de sfințenie intrucît, după concepția hagiografilor, urcîndu-se pe stîlp și lepădîndu-se

de lume, ei s-au consacrat în întregime slujirii lui Dumnezeu. Tronînd pe coloane înalte, stîlpnicii lui Teofan produc o impresie de neșters. Redînd aceste imagini în rînd și rezervîndu-le locul cel mai bine luminat din încăperea semi-obscură de la cor (pe peretele opus ferestrei), artistul a subliniat astfel importanța lor în ansamblul decorativ respectiv. Vorbînd mai exact, imaginile stîlpnicilor reprezintă cantitativ și calitativ personajele centrale ale întregii picturi din camera de colț. La vederea acestor bărbați încărunțiți, credincioșii puteau să-și amintească vorbele din epistola scriitorului din sec. al XII-lea, Eustatie către un renumit stîlpnic din Salonic: „Schimnicul trebuie să slujească în folosul întregii lumi; aici (adică la stîlp — n.a.V.L.) vin oameni din diferite locuri, aparținînd unor neamuri diferite, învățați și săraci cu duhul, vestiți și necunoscuți, drept cugetători și adesea căzuți în păcat. Stîlpnicul trebuie să fie, după pilda apostolului, „totul pentru toți“ și „să-i împace pe toți cu Dumnezeu“⁸⁹ Ioan Climax îi considera pe stîlpnici ca „forma pămîntească a îngerilor“⁹⁰.

Dacă inspirația plină de asprime ar fi fost singura trăsătură distinctivă a imaginilor de sfinți pictate de Teofan e puțin probabil ca acestea să fi ocupat un loc excepțional în istoria artei bizantine și rusești. Dar lor le sînt proprii încă două trăsături marcate în întregime de pecetea talentului lui Teofan. Acestea sînt nemaivăzuta acuitate a caracteristicilor individuale și autenticul patos tragic. Înțeleptul Noe, sublimul Melhisedec, oricare din stîlpnicii închiși în sine, iritatul Akakie, nițel sanguinul Agathon, cufundatul în gânduri Macarie Egipteanul, serafimii plini de încordare psihologică, chiar înfricoșătorul *Pantocrator* — toate aceste imagini ieșite de sub penelul lui Teofan frapază prin construcția lor individuală atât de clar exprimată. Fără să vrei, le recepționezi ca pe niște portrete și încă unele de esență realistă în care s-a investit o uriașă

forță de generalizare. Sînt remarcabili în această privință stîlpnicii. Pentru unii din ei Teofan a prelucrat, fără îndoială, impresiile pe care i le-a lăsat chipurile meșteșugarilor și țăranilor novgorodieni care i-au atras, probabil, atenția prin expresia bărbăției și tăriei lor sufletești.

De obicei, sfinții zugrăviți de artiștii bizantini erau înfățișați calmi, împăcați cu sine și cu toate dogmele bisericii, neîncercînd nici un fel de chinuri și de îndoieli. De aici echilibrul lor sufletească. Nu se poate spune același lucru despre sfinții lui Teofan. În ei totul fierbe și clocotește. Ei luptă neîncetat cu patimile care-i ispitesc. Și această luptă îi solicită foarte mult. Cunoșcînd „ispitele lumesti“, ei au pierdut deja credința naivă și ea să redobîndească această credință trebuie să depună mari eforturi morale, trebuie să urce pe stîlpi înalți spre a se îndepărta de „lumea cea ticăloasă și să se apropie de cer, ca în felul acesta să-și înfrîngă poftele cărnii și gîndurile pline de păcat“. De aici trăirea lor patetică, plină de dramatism. Prea mîndri pentru a împărtăși aproapelui lupta lor lăuntrică, ei s-au închis în armura contemplării. Și deși pe fețele lor teribile albite ca urmare a încălîntelii, stă întipărită pecetea liniștii, aceste chipuri sînt străbătute de patos tragic, întrucît ele ascund o dureroasă luptă lăuntrică.

În epoca în care mișcările eretice cuprindeau teritoriul întregii Europe, inclusiv pe cel al orașelor rusești nord-vestice, arta pătimasă, acut subiectivă a lui Teofan, trebuie să se fi bucurat de un mare succes. Privindu-i sfinții, mulți își aminteau probabil prin cîte au trecut ei înșiși. În sfinții pictați, Teofan a izbutit să întruchieze cu o rară putere de convingere artistică și cu un realism nemaivăzut pînă atunci, acele idealuri contradictorii care se aflau pe cale de dispariție și care aveau să fie spuse de-a lungul deceniilor imediat următoare unei radicale reevaluări. Și dacă Teofan nu o

rupe încă total cu ascetismul bizantin, continuînd să vadă omul și natura prin prisma învățaturii spirituale creștine, el pregătește totuși terenul pentru descătușarea individualității de lanțurile tradiționale ale bisericii. În același timp, Teofan stăpînește un limbaj artistic nou, mult mai puternic din punct de vedere emoțional, căruia îi sînt proprii nuanțe personale pe care degeaba le-am căutat în arta sec. al XII-lea⁹¹. Tot datorită acestui lucru, creația lui Teofan conținea germenii noului, ei aparținîndu-i viitorul.

Ca toți marii artiști, Teofan a elaborat un limbaj artistic pe deplin original, distingîndu-se pe fundalul artei sec. al XIV-lea prin particularitatea sa acut expresivă. Cu vechile procedee ale picturii, Teofan n-ar fi putut să întruchieze în imaginile de sfinți noul tip de om, bîntuit de contradicții dramatice și de patos. Pentru aceasta el a trebuit să apeleze la mijloace de expresie mai dinamice. Și deși fusese educat în spiritul tradițiilor cultural-artistice din perioada paleologică timpurie, de unde a împrumutat tehnica sa acuzat picturală, el nu s-a mulțumit cu moștenirea lăsată de înaintașii și dascălii săi. În scurt timp el a împins această tehnică pînă la o astfel de acuitate picturală încît, în mîinile sale, ea a dobîndit o nouă calitate, adecvată intențiilor sale ideatice.

În maniera de a picta a lui Teofan există ceva tăios, impetuos, puternic: ea vădește din partea artistului temperament pasional, nestăpînit. Lui Teofan îi plac conturile libere, asimetrice, liniile energice, largi, formele pline de dinamism. E de ajuns să ne îndreptăm atenția asupra unor detalii din pictura bisericii Sfîntas Preobraiencie, cum sînt coloanele stîlpnicilor cu puternicele lor capiteluri sau cum sînt arcele larg desfăcute ale îngerului din mijlocul *Troitei*, pentru a ne da seama imediat de caracterul deosebit de exaltat al limbajului artistic al lui Teofan. La fel de dinamic tratează artistul și veșmînte. Cutele formează triun-

ghiuri ascuțite, zigzaguri în formă de fulger, fisuri fine; deschizătura capului la veșminte este redată aproape totdeauna sub forma unor linii frânte (mai ales la veșmîntul lui Akakie), marginile mantiei descriu fie o diagonală, fie o parabolă. Toate acestea imprimă odăjdiilor o mișcare puternică potențînd și mai mult dinamica imaginii.

Dar nicăieri nu se simte atît de palpabil caligrafia individuală a lui Teofan ca în procedeele sale picturale. El își modelează personaje cu ajutorul unor tușe energice punînd cu o măiestrie uimitoare peste carnație blicuri suculente, care imprimă chipurilor de sfinți o neobișnuită vioiciune și fac posibilă obținerea acelei tensiuni a expresiei ce mișcă de obicei atît de mult pe privitorul frescelor din camera de colț. Aceste blicuri-notații nu sînt aplicate de Teofan numai în porțiunile proeminente, pentru a sublinia volumele. Nu de puține ori le întîlnim și în părțile cele mai umbrite ale feței și mîinilor (de exemplu pe părțile terminale ale degetelor) deși acestea sînt întoarse către privitor cu dosul. De aceea nici nu pot fi comparate cu modele prin clarobuscior din trecento-ul italian în care distribuirea luminii și umbrelor este subordonată unor legi empirice. Blicul folosit de Teofan este un mijloc de obținere a nuanței emoționale dorite, este un procedeu gîndit în chip laborios pentru a potența expresia imaginii și nu poate să nu ne frapeze siguranța fără seamăn cu care-l folosește Teofan. La el, blicurile și virgulațiile nu numai modelează forma, ci o și dinamizează, ele fiind aplicate cu exactitate în punctul obligatoriu, fără nici cea mai mică abatere de la acesta și supunîndu-se de obicei unei riguroase logici. Cele mai adesea, sînt aplicate pe un ton al figurii relativ neted, sub forma unor energice tușe paralele de lungimi și grosimi diferite. Teofan recurge cu deosebită plăcere la ele cînd dă formă frunții, nasului, pomelilor, obrazilor, gîtului, mîinilor. Involuntar se creează impre-

sia că suprafața pictată este sfișiată de aceste blicuri luminoase care acționează asupra privitorului asemenea unor explozii orbitoare. Și ceea ce este foarte caracteristic, blicurile nu sînt nici pe departe totdeauna albe. Ele au adesea o nuanță albăstrie, uneori cenușie, alteori chiar de un roșu aprins, în funcție de gama coloristică generală și de efectul psihologic scontat. Cu ajutorul unor atari procedee picturale, Teofan obține o expresie surprinzătoare și o rară vivacitate, conferind pregnanță și plasticitate unor lucrări care în arta bizantină apăreau ca profund abstracte și speculative.

Lui Teofan nu-i plac culorile luminoase și pestrițe. Gama lui cromatică este foarte frustă și reținută, uneori aproape monocromă. Ar fi însă cu totul greșit să se tragă de aici concluzia pripită, așa cum face Schweinfurth, că Teofan ar fi aderat la tradițiile picturii antice, reînviind tehnica clarobscurului⁹². Cu aceasta soluțiile coloristice ale lui Teofan nu au nimic comun. Analizînd coloritul său trebuie avut în vedere că frescele de la Spas Preobrajenie s-au aflat multă vreme sub tencuială și aceasta a dus la o puternică decolorare a pigmentilor. De pildă frescele din camera de la cor, care au fost numai văruițe, și mai cu seamă cele din cupolă, spoite doar ușor cu un strat de var, s-au conservat incomparabil mai bine și se deosebesc printr-o mai mare prospețime și luminozitate⁹³. Iată de ce aprecierea coloritului este mai just să se facă la acest artist pe baza frescelor din cameră și din cupolă. Abia atunci devine absolut evident că în ciuda caracterului frust al paletei acestui maestru care a știut să speculeze însușirile optice ale culorilor, pictura sa a fost totuși multicoloră și nicidecum monocromă, cum afirma cu destulă ușurință Ph. Schweinfurth. Chiar acolo unde Teofan se folosește cu precădere de culoarea brun-portocalie, dînd-o în diferite gradații tonale, ca de pildă

81 în frescele din camera de la cor, el introduce

totdeauna culori complementare (fundaluri albastre, goluri albe și albastrii).

Teofan preferă tonurile înăbușite, surdinizate. El redă figurile pe fundaluri bleu-argintii; pentru chipuri și adesea și în redarea veșmintelor, el se folosește cu plăcere de un ton brun-portocaliu compact, cu o nuanță de teracotă⁹⁴; îmbrăcămintea o colorează în tonuri galben-verzui, alb-sidexii, roz-argintii, și verde-argintii. Pe deasupra îmbrăcăminții el așterne tușe albastrii. Iar paleta și-o compune pe bază de tonuri, amestecând toate culorile într-o gamă argintie. Din această gamă iese în evidență numai culoarea preferată de pictor, aceea a teracotei, deosebit de compactă și de grea. În raport cu această culoare, toate celelalte par a avea rolul unui slab acompaniament. Și din această confruntare dintre portocaliul aprins și delicatele nuanțe de alb, roz, verde, galben și bleu-argintii, gama cromatică dobândește o excepțională tensiune ce-l ajută pe artist să dezvăluie complexa lume lăuntrică a puternicilor săi eroi.

Teofan n-a realizat singur frescele de la Spas Preobrajenie. El trebuie să fi avut ajutoare, cu atât mai mult cu cât vastul cielu zugrăvit a fost terminat, după cum atestă cronica, într-o singură vară. Despre prezența unor ajutoare aduce mărturie și calitatea diferitelor imagini, care este departe de a fi aceeași. Atât timp cât nu sint curățate toate frescele de la Spas Preobrajenie, ar fi riscant să se facă în această direcție presupuneri care să vizeze prea departe, dar încă de pe acum se poate afirma că frescele din încăperea de la cor aparțin în întregime lui Teofan, pe când cele din biserica propriu-zisă, doar în cea mai mare parte. Astfel ca zugrăvirea *Eucharistiei*, artistul s-a folosit, fără îndoială, de serviciile unui ucenic; acesta din urmă a colaborat cu meșterul său și în cupolă, unde astfel de personaje ca profetul Ilie și arhanghelii dau în vileag o mână mai puțin experimentată. S-ar putea, dealtfel, 82

ca Teofan să fi venit din Constantinopol însoțit de un ucenic. Dar este și mai probabil ca în Novgorod, precum mai târziu, la Moscova, de el să se fi atașat meșteri locali și este absolut posibil ca unul dintre adeptii săi din Novgorod să-l fi ajutat în zugrăvirea frescelor din biserica Spas Preobrajenie. În acest caz, am avea încă aici punctul de plecare al acelui proces de rusificare a manierei lui Teofan, care a căpătat o dezvoltare ulterioară în picturile bisericii Teodor Stratilat și în cele ale bisericii Uspenia na Volotovom pole (Adormirea Maicii Domnului de pe cîmpia Volotovo).

Locul istoric al frescelor din biserica Spas Preobrajenie poate fi definit cel mai bine prin comparație cu frescele de la Talendjiha realizate la câțiva ani după terminarea operei lui Teofan — între anii 1384 și 1396 (fig. 12—13). Autorul frescelor de la Talendjiha a fost Kir Manuil Eugenikos, adus din Constantinopol în Migrelia de către gruzinii Macharabeli Kvabalia și Andronic Gabisulava⁹⁵ care au mers special în acest scop. Comparînd fețele sfinților ieșiți de sub penelul celor doi meșteri, te convingi îndată nu numai de superioritatea incomparabilă din punct de vedere artistic a lui Teofan, ci și de apartenența sa la o cu totul altă etapă de dezvoltare. Și în timp ce pe Kir Manuil Eugenikos simți nevoia să-l definești înainte de toate ca pe un iconar, Teofan ne apare ca un freschist monumentalist înăscut. Chipurilor zugrăvite de Manuil le este proprie o mare uscăciune. Ele au ceva standard, sînt lipsite de viață individuală, n-au suficientă mișcare lăuntrică. Fețele sînt obținute din linii inflexibile, rigide, trăsături ceva mai subțiri sînt folosite numai în porțiunile mai luminate. Aceste linii au pierdut de tot caracterul blicurilor suculente; s-au transformat într-o fină rețea grafică, aplicată oarecum mecanic peste tonul de bază al corpului care are o culoare neplăcută de nuanță verzuie. Acest stil de a picta ar putea fi numit caligrafic întrucît el 83

pregătește pe de-antregul terenul pentru pictura de icoane mai târzie, de factură bizantină și italo-cretană, caracterizată printr-o profundă decadentă. Cu totul altfel pictează Teofan — liber, ușor cu dezinvoltură. El știe să dea fiecărui personaj expresia sa individuală, știe să încarce cu mișcare fiecare tușă, fiecare linie. În comparație cu factura picturii sale plină parcă de vibrație, maniera picturală a lui Manuil pare înghețată și înțepenită, vădind o dată în plus decăderea iminentă ce avea să însoțească dezvoltarea picturii bizantine de-a lungul celei de a doua jumătăți a sec. al XIV-lea. Și dacă arta lui Manuil este legată în întregime de ultima etapă din istoria culturii bizantine, când aceasta a intrat în faza de adâncă criză, arta lui Teofan, îmbogățită în urma contactului cu ambianța artistică a Novgorodului, marchează o nouă fază de dezvoltare în care încătușarea bizantină a expresiei cedează locul soluțiilor realiste incomparabil mai libere.

ȘCOALA LUI TEOFAN GRECUL ÎN NOVGOROD

Sosind în deceniul opt al secolului al XIV-lea în Novgorod, Teofan a putut să se convingă lesne că școala de pictură din acest centru avea rădăcini adânci în trecutul îndepărtat și că posedă vechi și vestite tradiții. Încă din sec. al XI-lea, în Novgorod au fost realizate picturi murale excepționale, care nu pot fi luate nici cum drept producții ale artei bizantine, întrucât sînt de puternice trăsăturile specifice locale. Așa este printre altele renumita pictură înfățișînd pe împărații Constantin și Elena din catedrala Sf. Sofia. Cum a demonstrat I. N. Dmitriev⁹⁶, această compoziție datează din secolul al XI-lea și este realizată în tehnica *al secco*. Ea este zugrăvită pe zidul abia ușor acoperit cu un strat subțire de grunt. Lăsînd la o parte faptul că pictura respectivă conține o inscripție, „Olena“, azi dispărută, făcută în vechia scriere uncială, ea este atît de neobișnuită ca stil, încît nu i se poate găsi nici cea mai mică analogie printre creațiile picturii monumentale oriental-creștine și bizantine. Particularitățile dialectale ale inscripției spulberă orice îndoială cu privire la apartenența picturii unui meșter local novgorodian. Dacă, în felul acesta, la Novgorod se afirmau zugravi locali încă din sec. al XI-lea, apoi în cel următor ei alcătuiau

remarcabile ansambluri de frescă (la mănăstirea Antoniev, 1125; la turnul mănăstirii Iuriev în al doilea pătrar al sec. al XII-lea; la biserica din satul Arkaji în 1189; la Neredița în 1199; la biserica Sf. Gheorghe din Staraia Lodoga, pe la 1167). Sintem departe de acele vremuri când se considera, ca un fapt de la sine înțeles, că toate vechile edificii religioase rusești (inclusiv cele din Novgorod) au fost împodobite de către emigranți greci. Grecii au venit în Rusia, într-adevăr; ei au adus cu sine tradițiile lor din capitala imperiului și pe cele din provincie, au exercitat uneori o influență puternică asupra meșterilor noștri, dar n-au putut să dizolve personalitatea creatoare a artiștilor ruși. Aceștia din urmă au mers pe drumul lor, aveau gusturile și procedeele lor, posedau propria lor concepție despre artă. Și chiar dacă sufereau înriurirea zugravilor greci, ei nu-și pierdeau niciodată propria personalitate. Este un lucru ce trebuie avut totdeauna în vedere când încercăm rezolvarea unei probleme atât de complexe ca aceea a școlii lui Teofan în Novgorod.

Dezvoltarea picturii monumentale novgorodiene, frînătă întrucitva în sec. al XIII-lea când, în condițiile jugului tătăresc și ale luptei împotriva agresiunii nemților, au fost înălțate foarte puține biserici, a atins repede apogeul în sec. al XIV-lea care poate fi socotit epoca clasică a întregii arte novgorodiene.

Nu știm cu precizie când au pătruns inovațiile „paleologe” în Novgorod. Aceasta trebuie să se fi petrecut nu mai târziu de deceniul patru al sec. al XIV-lea, întrucit deja pictura aurită a așa-ziselor Porți vasiliene realizate în 1336 dădea la iveală urme bine determinate ale influenței exercitate de arta bizantină din vremea Paleologilor⁹⁷. Se prea poate ca rolul de propagator activ al noii estetici neoceleniste să-l fi jucat „greul Isaiia” care, așa cum atestă Primul letopiset novgorodian, ar fi zugrăvit cu prietenii, în anul 1338, biserica Intrarea în Ieru-

salim, din Novgorod⁹⁸. În orice caz, un lucru este sigur: Teofan n-a fost nici pe departe primul adept al noului stil în ambianța Novgorodului. Justețea acestei presupuneri este demonstrată, în parte, de picturile bisericii Sf. Mihail la Skovorodka, realizate pe la 1360⁹⁹. Ele demonstrează fără echivoc că formele „paleologe” erau binecunoscute novgorodienilor cu mult înainte de apariția lui Teofan Greul la Novgorod.

Din păcate, știm foarte puține lucruri despre pictura monumentală novgorodiană din primele trei pătrimi ale secolului al XIV-lea întrucit din această perioadă au ajuns pînă la noi numai frescele de la Skovorodka și rămășițele picturii mai timpurii din altarul bisericii de la Volotovo, realizate în anul 1352 sau în 1363¹⁰⁰. Al doilea monument din cele menționate se remarcă prin arhaism și printr-o calitate destul de mediocră, în timp ce primul, cum s-a spus, prezintă trăsături ale stilului paleolog pe deplin maturizat. Ceea ce apropie aceste două monumente este lipsa unei picturalități accentuate și a oricăror indicii care să ateste influența lui Teofan Greul. Atît autorii frescelor de la Skovorodka, cît și primul zugrav de la Volotovo pictează într-o manieră destul de reținută în care se fac sesizabile procedee din tehnica picturii de icoane. În locul blicului îndrăzneț și succulent folosit de Teofan, meșterii aflați în discuție fac uz pentru modelarea fețelor de tușe subțiri ce apropie frescele lor de icoane. Și întrucit în sec. al XIII-lea ca și în decursul primei jumătăți a sec. al XIV-lea, genul de artă care a dat tonul în Novgorod a fost pictura de icoane, influența acesteia asupra picturii monumentale își află fără dificultate explicația¹⁰¹.

Apariția la Novgorod a unui artist mare ca Teofan trebuie să fi produs, desigur, un ecou viu printre meșterii locali. Aceștia cunoșteau arta bizantină a sec. al XIV-lea și înainte de venirea lui Teofan. Dar e puțin probabil ca ei

să fi avut cîndva posibilitatea să vină în contact strîns cu un asemenea ilustru maestru și cu asemenea procedee individuale de a picta, care chiar și pentru Bizanț constituiau un fenomen nu tocmai obișnuit. De aceea este cu totul firesc ca meșterii locali să fi fost atrași de Teofan în mod irezistibil. Însușindu-și maniera de lucru a acestuia, meșterii ruși au creat o serie de lucrări excepționale care au marcat unul dintre momentele de vîrf în dezvoltarea artei novgorodiene. Aceste lucrări sînt picturile bisericii Teodor Stratilat, frescele bisericii de la Volotovo (azi dispărute) și icoana *Maica Domnului de la Don* păstrată la Galeria Tretiakov.

Existența unei legături stilistice între aceste lucrări și activitatea lui Teofan Grecul a fost clară pentru toți cercetătorii care s-au ocupat de pictura novgorodiană din sec. al XIV-lea. Din păcate, cînd s-a pus problema dacă cele trei lucrări menționate aparțin lui Teofan în-suși s-au școlii sale, și-a spus cuvîntul vechea tradiție potrivit căreia toate creațiile mai importante ale artei ruse vechi sînt atribuite artiștilor imigranți greci. De aceea și frescele bisericii Teodor Stratilat și pictura de la Volotovo ca și icoana *Maica Domnului de la Don* au fost atribuite cu ușurință pensulei lui Teofan Grecul, ca și cînd în afară de el n-ar mai fi fost la Novgorod și alți maștri proeminenți.

Datorită succeselor pe care le-a obținut metodică de atribuire, noi sîntem acum în măsură să ne descurcăm mai bine în stilurile individuale ale artiștilor. Și nouă nu ne mai este acum așa de greu să procedăm la o delimitare între ceea ce au realizat meșterii bizantini, pe deo-parte, și ucenicii lor ruși pe de alta. Iată de ce nici picturile murale de la sf. Teodor Stratilat, nici frescele de la Volotovo nu pot fi atribuite penelului artistului grec. Acestea sînt fără îndoială opere rusești și încă lucrări în care răzbat foarte clar trăsături curat novgorodiene. În istoria artei Novgorodului din secolul al

XIV-lea, monumentele amintite reprezintă acea fază de dezvoltare care este marcată de pece-tea unei picturalități accentuate, fază ce s-a dovedit de foarte scurtă durată, ea cedînd deja locul, către sfîrșitul veacului, altor curenți sti-listice.

Cea mai apropiată de frescele bisericii Spas Preobrajenie este pictura bisericii Teodor Stratilat (fig. 52—55—58).¹⁰² Edificiul respectiv a fost zidit în 1360—1361, iar pictura ce-l împo-dobește a fost realizată fără îndoială ceva mai tîrziu, ea acoperind arcele dintre stîlpul de sud-est și peretele est, dintre stîlpul de nord-vest și peretele nord și în sfîrșit dintre stîlpul de sud-vest și peretele sud. Referitor la data rea-lizării frescelor și la paternitatea lui Teofan asupra lor, între cercetători s-au purtat vii dîs-pute. A. I. Anisimov, cu care au fost solidari I. E. Grabar, P. P. Muratov, A. A. Stokov, V. A. Bogusevici și M. K. Karger, le-a atribuit lui Teofan Grecul și le-a considerat ca cea mai timpurie lucrare a acestuia la Novgorod, executată încă în decursul anilor șazeci. N. L. Okunev le-a plasat către începutul sec. al XV-lea. D. V. Ainalov, recunoscînd marea asemănare stilistică dintre frescele de la Spas Preobrajenie cu cele de la sf. Teodor Stratilat, le-a interpretat totuși pe ultimele ca treaptă pregătitoare către stilul lui Teofan. Prin aceasta el a subordonat o sferă mai largă uneia mai restrînsă. În sfîrșit, M. V. Alpatov a pus frescele de la Sf. Teodor în legătură cu școala lui Teofan remarcînd cu forță de convingere în ele existența unor trăsături rusești. Și el le-a datat anterior picturilor de la Spas Preobraje-nie. Totuși, spre a evita contradicția în care a căzut D. V. Ainalov, M. V. Alpatov a deplasat în mod absolut arbitrar data venirii lui Teofan la Novgorod chiar la începutul deceniului șapte. Or, dacă noi am accepta această dată, ar re-zulta că un artist atît de vestit ca Teofan a trăit la Novgorod optsprezece ani fără lucru

și ne remarcă de nimeni, căci altfel cronicile i-ar fi amintit neapărat numele.

La un examen atent al frescelor de la Sf. Teodor Stratilat, se creează un fel de dublă impresie. Pe deoparte, aceste fresce sînt surprinzător de apropiate de stilul lui Teofan, iar pe de alta, se deosebesc așa de mult de operele sale certe încît concluzia despre apartenența lor altui meșter decurge de la sine.

Factura picturală liberă cu largă folosire a blicurilor suculente aplicate peste carnația brun-roșcată, coloritul argintiu-închis în care domină tonurile violete, gri-albastrii, verzi-gălbui, albe și cenușii, compunerea liberă a scenelor, străină unei arhitectonici riguroase, elementul mișcare exprimat puternic în toate scenele cu multe personaje — toate aceste trăsături înrudesesc picturile de la Sf. Teodor cu cele de la Spas Preobrajenie. O analogie demnă de luat în seamă între cele două cicluri trădează și tipurile personajelor, precum și unele motive iconografice (de comparat imaginile profeților și pe cea a lui Ioan Botezătorul din tamburul cupolei de la Sf. Teodor Stratilat cu imaginile patriarhilor, a lui Ioan Înaintemergătorul și ale stilpnicilor lui Teofan; de asemenea imaginea pînă la brîu a unui ierarh în medalion cu ierarhul bărbos de pe arcu diaconicului în biserica Spas Preobrajenie; tot așa îngerii din *Pogorîrea la iad* cu îngerii din *Troița* lui Teofan; în sfîrșit, figura pînă la brîu a lui Grigorie din Agrigent, înscrisă în medalion, cu tipurile de sfinți bărboși pictate de Teofan etc.

Dar pe lîngă asemenea indubitabile similitudini, frescele de la Sf. Teodor Stratilat și cele de la Spas Preobrajenie prezintă și foarte substanțiale diferențe de stil, diferențe ce devin cu atît mai evidente cu cît studiezi mai atent cele două monumente. În biserica Sf. Teodor maniera picturală se deosebește prin mai puțină siguranță, lipsindu-i acea strălucire și virtuozitate ce frappează atît de tare în lucrările lui

Teofan. Blicurile nu nimeresc nici pe departe totdeauna în punctul indicat, de obicei ele au un aer cam obosit care le diminuează întrucîtva din constructivitatea solidă a formei. Meșterul frescelor de la Sf. Teodor cunoștea fără îndoială bine lucrările lui Teofan, dar el n-a copiat orbeste mijloacele de expresie ale profesorului său. În creația sa se fac foarte insistent simțite trăsăturile locale, novgorodiene. Personajele cu umerii foarte căzuți se remarcă prin proporții reduse, tipice pentru monumentele picturii novgorodiene portabile. Autorul frescelor de la Sf. Teodor folosește cu plăcere linia de contur cu sinuozități line, căreia știe să-i imprime un caracter sumar pur novgorodian și o remarcabilă capacitate de generalizare.

Tot așa de laconice sînt și formele arhitecturale ale frescelor de la Sf. Teodor (fig. 58). Ele sînt aidoma unor masivuri monolite la fel de scunde ca și personajele proiectate pe fundalul lor. Deși elementele arhitecturale fundamentale (coloane, porticuri, velum-uri ș.a.m.d.) sînt împrumutate din arta bizantină a sec. al XIV-lea, ele sînt supuse totuși unei atît de radicale prelucrări încît poartă pecetea înțelegerii novgorodiene a formei. Diafanele și irealele edificii bizantine de tip-pavilion s-au transformat în clădiri solid alcătuite, de formă cubică, avînd dimensiunile reduse și statismul caracteristic pentru arhitectura orașelor noastre nordice.

În sfîrșit, lăsînd la o parte prezenta, în frescele de la Sf. Teodor, a unor inscripții grecești alternînd cu altele rusești, personajele nu au fizionomii grecești. În multe din ele ies clar în evidență particularitățile locale, novgorodiene. Expresia fețelor care la Teofan este plină de tensiune psihologică și de o deosebită severitate, a devenit aici mult mai blîndă și mai prietenească (fig. 52, 53).

Toate acestea luate împreună ne determină să atribuim picturile de la Sf. Teodor unui meșter novgorodian. Acest *alter ego* al lui Teo-

fan a fost, desigur, elevul lui direct. Nu este exclusă chiar posibilitatea ca el să-l fi ajutat pe marele artist grec la realizarea ansamblului de la Spas Preobrajenie (apostolii din *Euharistie*). Iar când a lucrat în biserica Teodor Stratilat, el putea să se afle sub directa supraveghere a dascălului său.

Atribuind frescele de la Sf. Teodor meșterului novgorodian, noi ne separăm fundamental de A. Anisimov pentru care aceste fresce constituie cea mai timpurie operă novgorodiană a lui Teofan¹⁰³. Dacă ar fi să admitem ipoteza lui A. I. Anisimov, ar rămîne cu totul de neînțeles cum a putut Teofan, în anii '60, adică îndată după venirea sa din Constantinopol, să lucreze în maniera rusească, iar în 1378, după ce a trăit deja în Novgorod aproape optsprezece ani, în cea bizantină. După venirea lui Teofan la Novgorod trebuie să fi trecut destulă vreme atât pentru rusificarea sa cât și pentru însușirea artei sale de către meșterii locali și regîndirea ei în spirit rusesc. Acesta și este motivul ce ne face să înclinăm spre datarea picturilor de la Sf. Teodor la sfîrșitul deceniului opt — începutul deceniului nouă al sec. al XIV-lea. Dar nu trebuie uitat că această datare rămîne totuși ipotetică.

Frescele de la biserica Teodor Stratilat au ajuns la noi într-o stare extrem de precară. În deceniul opt al veacului trecut ele au fost acoperite cu var. În 1910 au fost degajate de stratul de var și de zugrăveli ulterioare. Varul s-a infiltrat însă în frescă într-o măsură care a dăunat stratului de culoare de deasupra. Iată de ce frescele par pe jumătate șterse. La timpul lor, culorile au fost, fără îndoială, aici, mai luminoase. Se cuvine să se țină seamă și de faptul că după 1910 frescele s-au mai decolorat întrucîtva fiind acoperite și cu un strat gros de praf.

Pictura murală de la Sf. Teodor Stratilat nu s-a conservat peste tot, așa încît n-avem astăzi posibilitatea să-i reconstituim în între-

gime sistemul iconografic. Totuși, în liniile sale mari, el poate fi schițat. Compozițiile sînt grupate în registre suprapuse și, inițial, ele acopereau în întregime pereții și bolțile. În partea superioară a pereților se întinde o friză îngustă formată dintr-un ornament în zigzaguri care ne duce involuntar cu gîndul la friza înfățișînd cărămizi așezate în diagonală de la biserica Spas Preobrajenie. Conca absidei a fost împodobită cu figura Maicii Domnului pe tron înconjurată de doi îngeri (s-au păstrat doar fragmente neînsemnate). Dedesubt se întinde un brîu cu scene din *Patimile* lui Cristos, cu totul insolite pentru locul respectiv (acest registru se prelungește pe pereții nord și sud). Sub registrul *Patimilor* este plasată friza cu tradiționala scenă a *Euharistiei* din care au dăinuit peste vreme doar fragmente izolate. Partea de jos a absidei a fost acoperită de imaginile astăzi aproape în întregime distruse, ale ierarhilor mergînd către centru cu rotulusuri în mîini (probabil aici a figurat aceeași compoziției ca și în biserica de la Volotovo, adică *Inchinarea jertfei*). Pe arcul care încadrează absida sînt înfățișați Aaron și Melchisedec. Pe stîlpii altarului este zugrăvită *Buna Vestire*, în proscomidie vedem imagini individuale de sfinți și pe cei *Trei călugări în cuptorul cu flăcări*, în diaconicon — mucenicii, pe pereți și bolți — nenumărate scene din viața lui Cristos, sub care se întind registrele cu figurile în picioare ale sfinților; pe peretele vest al nefului central sînt scene prost păstrate din viețile lui Teodor Stratilat și a lui Teodor Tiron; pe peretele nord al nefului dinspre apus, sub cor, se află cei *Patruzeci de mucenici din Sebaste*. Compoziția din cupolă este alcătuită din părțile tradiționale (*Pantocratorul între arhangheli și heruvimi, șapte proroci și Ioan Botezătorul, în spațiile dintre ferestrele tamburului*).

Sistemul decorativ al bisericii Sf. Teodor este, în ansamblul său, destul de tipic pentru

arta monumentală a sec. al XIV-lea. Doar un singur moment se cuvine a fi evidențiat ca ieșit oarecum din comun. Este vorba de locul insolit ocupat de ciclul *Patimilor*. Nemaivorbind de faptul că acest ciclu împodobește altarul unde putea fi văzut de toți credincioșii (în această vreme nu existau încă iconostase înalte), el se deosebea printr-o largă desfășurare cuprinzând acele scene care ilustrau în chipul cel mai dramatic episoade din viața lui Cristos. În sec. al XIV-lea, atât în Răsărit cât și în Apus (să ne amintim reversul icoanei *Maestă* aparținând vestitului pictor vienez Duccio), capătă o largă popularitate înfățișarea *Patimilor lui Cristos*. Acesta nu mai este înfățișat în ipostaza de înfricoșător „judecător al lumii” ca în arta medievală timpurie, în care el era caracterizat de obicei ca o forță magică deasupra noastră și în afară de timp, ci ca o ființă ce îndură suferințe omenești reale, imagine chemată să-i zguduie pe enoriași. În epocile ascuțirii contradicțiilor sociale, chipul lui „Dumnezeu îndurând chinuri” găsea în artă un viu ecou. Așa s-a întâmplat și în secolul al XIV-lea când și în orașele-comună din Apus și în orașele libere rusești fierbea o aprigă luptă de clasă, iar arta religioasă oglindea nu rareori cu multă impulsivitate dezideratele maselor largi. Tocmai în acest plan, scenele *Patimilor* din altarul bisericii Sf. Teodor apar deosebit de interesante. Ele grăiesc în mod elocvent despre ceea ce îi frământa pe novgorodieni în acea vreme.

Există încă o trăsătură care deosebește frescele de la Sf. Teodor Stratilat de pictura monumentală a sec. XI—XII, și anume caracterul lărmănit al ansamblului decorativ, explicabil prin înrăurirea picturii de icoane asupra celei monumentale. Dimensiunile anumitor scene s-au micșorat simțitor în comparație cu ciclurile de fresce din sec. al XII-lea, ceea ce a condiționat creșterea numărului de scene. Datorită unei asemenea fracționări a suprafeței peretelui într-un șir de segmente, peretele

și-a irosit masivitatea accentuată, a devenit parcă mai ușor, ceea ce s-a reflectat, la rândul său, asupra interiorului. Acesta a căpătat un caracter de cameră care nu era propriu pentru interioarele perioadei de dinaintea invaziei mongole. Dacă faptul semnifică, pe de o parte, începutul crizei artei monumentale novgorodiene, pe de altă parte, el prevestește încheierea unor noi idealuri artistice — mai umane și în același timp mai puțin severe, mai puțin elevate.

Picturile bisericii Teodor Stratilat se înscriu fără dificultate în cadrul a ceea ce s-ar putea numi „Școala lui Teofan”, în accepțiunea îngustă a termenului. Altul este caracterul pe care-l au frescele bisericii de la Volotovo (fig. 59—78). Deși autorul acestora cunoștea, fără îndoială, arta lui Teofan Grecul, se putea și ca el să nu fie elevul direct al vestitului meșter grec. Față de acesta din urmă, el are o poziție cu mult mai autonomă, mai independentă decât autorul frescelor de la Sf. Teodor. Avem de-a face cu o personalitate creatoare deosebit de luminoasă, cu un temperament artistic nu mai prejos de cel al lui Teofan. Și este vorba de un artist în creația căruia și-a spus clar cuvântul originea sa novgorodiană.

Biserica Uspenie de pe cîmpia Volotovo, distrusă în mod barbar de către fasciști, constituia unul dintre cele mai remarcabile monumente ale artei novgorodiene¹⁰⁴. Deosebit de interesantă era pictura sa murală care prin excepționala ei stare de conservare nu era mai prejos decât ansamblul decorativ de la Nere-dița. Biserica Uspenie a fost construită în anul 1352¹⁰⁵ dar zugrăvită în 1363¹⁰⁶. S-ar părea că informația furnizată de cronică exclude orice dispute cu privire la data realizării ansamblului pictural. Cu toate acestea controversele n-au încetat nici pînă în ziua de astăzi. Problema constă în aceea că în altar a fost dată la iveală în 1855 o parte dintr-o pictură mai veche și pe deasupra destul de arhaică ca stil

reprezentind ca și cea mai nouă, de deasupra, tot compoziția *Inchinarea jertfei* (Ioan Gură de Aur, Vasili cel Mare și doi îngeri cu ripide și sfoșnice de o parte și de alta a prestolului pe care este așezată o ceașcă“. Dacă admitem că știrea din cronică se referă la această pictură mai veche, atunci cea nouă de deasupra rămâne fără dată precisă, aceasta urmînd a se stabili. Dacă, însă, anul 1363 menționat de letopiseț este pus în legătură cu pictura mai tîrzie, atunci aceasta din urmă poate fi datată cu deplină precizie. În condițiile unei interpretări atît de controversate a știrii comunicate de cronică, este mai potrivit să se plece de la stilul monumentului însuși și să se depună strădanii pentru a i se găsi exact locul istoric pe care l-a avut grupul ansamblurilor de fresce din Novgorodul celei de a doua jumătăți a veacului al XIV-lea.

Nu mai puțin discutată este și chestiunea referitoare la autorul picturilor de la Volotovo. A. I. Anisimov, I. P. Grabar, N. G. Porfiridov și M. K. Karger le atribuie lui Teofan Grecul. Dar în timp ce primul le consideră a fi cea mai tîrzie operă a lui Teofan „rusificată“ între timp, (nu mai devreme de deceniul nouă), ultimii trei cercetători, bazuindu-se pe indicațiile cronicii, le pun în legătură cu anul 1363. După curățirea și degajarea cinului de la catedrala Blagoveșcenski — opera indubitabilă a lui Teofan din 1405 —, cade orice posibilitate de a pune picturile de la Volotovo pe seama numelui marelui artist, într-atît se deosebesc ele ca stil atît de icoanele cinului, ca și de frescele de la Spas Preobrajenie. Nici Teofan, cel abia sosit în Rusia, nici Teofan din perioada maturității nu putea să picteze în aceea manieră pur novgorodiană, atît de caracteristică pentru pictura de la Volotovo. Aceasta este, fără doar și poate, creația unui meșter din Novgorod. Este singurul punct de vedere acceptabil care și-a găsit deja apărători în persoana lui P. P. Mu-

ratov și în cea a lui M. V. Alpatov. De acum înainte discuțiile se mai pot purta — strict vorbind — numai în jurul a două chestiuni: data realizării picturii de la Volotovo și relația acesteia cu școala lui Teofan Grecul. Datarea acestor fresce în 1363 se poate numai în cazul în care s-ar accepta că autorul lor a fost rupt complet de școala lui Teofan și s-ar considera că el și-a făcut ucenicia încă în deceniul șase pe lîngă vreun alt meșter foarte apropiat lui Teofan. Bineînțeles, nu este exclusă posibilitatea ca Novgorodul să fi fost vizitat, în ajunul venirii lui Teofan, de un zugrav grec necunoscut de noi, nementionat de letopiseț și, în felul său, un alter ego al celui dintîi. Dar un asemenea fapt este puțin probabil mai cu seamă dacă se are în vedere structura excepțional de personală a talentului lui Teofan, ca și indubitabila apropiere stilistică a ciclului de la Volotovo de frescele de la Spas Preobrajenie. Și întrucît meșterul de la Volotovo a supus arta lui Teofan, pe care nu putea să n-o cunoască, unei și mai intense „rusificări“ decît o făcuse autorul frescelor de la Teodor Stratilat, urmează ca pictura de la Volotovo să fie datată ceva mai tîrziu și anume către începutul deceniului nouă. În sprijinul acestei datări pledează și împrejurarea, hotărîtoare în felul ei, că frescele de la Teodor Stratilat, cele de la Spas Preobrajenie și cele de la Volotovo alcătuiesc laolaltă nu numai un compact grup stilistic, ci reprezintă, mai mult sau mai puțin, și o etapă unică de dezvoltare, cronologic vorbind. Iată de ce nu pot fi extinse intervalele de timp cuprinse între momentele realizării celor trei monumente.

Înainte de a ne opri asupra caracteristicii iconografiei și stilului proprii frescelor de la Volotovo, este necesar să clarificăm în prealabil raportul lor cu Școala lui Teofan. Este adevărat oare că ele au puncte de contact cu picturile de la Spas Preobrajenie? Meșterul de la Volotovo era — așa cum s-a observat — un

artist foarte original și independent. Cu alte cuvinte, o natură voluntară și impulsivă. Dar și maniera sa artistică trebuie să se fi format pe baza studierii unor modele, trebuie să fi gravitat în sfera unei tradiții. Și dacă el a împrumutat mult de la confrății săi ruși, nu i-a fost mai puțin îndatorat lui Teofan. Tocmai de la acesta din urmă a deprins el maniera de a picta. Dintre artiștii novgorodieni, meșterul de la Volotovo a înțeles mai profund decât toți frumusețile pur picturale proprii lucrărilor lui Teofan și el a știut să desprindă din studiile lor concluziile cele mai pline de consecințe. Arta pasională a lui Teofan trebuie să-i fi fost înrudită pe plan spiritual. Și cu toate că nu se angajează niciodată pe calea imitării directe a lui Teofan, el nu se teme să folosească unele motive ale acestuia și să preia de la el o serie de procedee individuale. Avraam, Adam, Melchisedec (fig. 72, 76), Aaron, Teodor Studitul, Ioan Climax — peste toate aceste personaje zugrăvite la Volotovo adie suflul imaginilor de patriarhi ale lui Teofan. Arhanghelul Mihail cu globul în mână este foarte asemănător cu îngerii din *Troïța* lui Teofan. Tratarea drapeurilor sub formă de linii în zigzag, ca niște fulgere, sau de fisuri subțiri și de unghiuri ascuțite (fig. 68) ne duce fără voia noastră cu gândul la veșmintele pline de mișcare ale sfinților lui Teofan. Tonul brun-roșcat al carnației peste care sînt așternute tușe-blikuri onctuoase și albe este foarte asemănător cu cel din frescele de la Spas Preobrajenie. Tot acestuia îi răspunde cromatic și friza decorativă ce figurează în ansamblul de la Volotovo, fiind alcătuită din cărămizi așezate oblic. În sfîrșit, se cuvine remarcată încă o trăsătură comună, de astă dată de ordin pur tehnic. Așa cum a stabilit A. V. Winner¹⁰⁷, frescele de la Volotovo și cele de la Spas Preobrajenie au fost executate pe un grunt identic ca proprietăți și structură tehnologică, alcătuită din două straturi net diferite între ele și care n-au nimic comun cu stra-

turile omogene ale grunțurilor folosite de obicei la Novgorod. Și numărul acestor analogii s-ar putea înmulți fără dificultate. Dar și cele semnalate sînt pe deplin suficiente spre a nu pune la îndoială cunoștința pe care meșterul de la Volotovo o făcuse cu operele lui Teofan.

Biserica de la Volotovo era un lăcaș mînăstiresc. Ea era închinată Maicii Domnului (avea hramul Adormirea preasfintei Născătoare de Dumnezeu). Aceasta a determinat în multe privințe din capul locului alegerea subiectelor menite să împodobească edificiul. Printre sfinți sînt înfățișați întemeietorii vieții monahale și anahoreții Ioan Climax, Efthimie, Varlaam și Ioasaf, Zosima împărtășind-o pe Maria Egipteanca, Pahomie care primește regulamentul monahal de la înger¹⁰⁸. Importanța monastică a lăcașului a condiționat în parte ilustrarea cuvîntului lui Ioan Gură de Aur despre felul cum Cristos l-a pus la încercare pe egumen, venind în mînăstire în haine de cerșetor-pelerin. Dar cea mai mare parte din picturile ansamblului sînt consacrate Maicii Domnului și scenele din viața ei, începînd cu *Prezentarea la templu* și sfîrșind cu *Adormirea* (fig. 62). Șezînd pe tron înconjurată de îngeri, Maica Domnului a cărei figură ocupă toată conca absidei, este glorificată de Cosma din Majum și de Ioan Damaschinul, zugrăviți pe părțile interioare ale arcului triumfal. De glorificarea Fecioarei sînt legate și compoziții ale altarului cum ar fi *Înțelepciunea și-a zidit casă* și *Sacra lui Iacob* (Scara era considerată la jumătatea veacului un simbol al Mariei: teologii afirmă că pe ea a coborît din cer pe pămînt Mîntuitorul)¹⁰⁹.

Pictura de la Volotovo întrunește laolaltă vechile tipuri iconografice și pe cele noi care au căpătat răspîndire abia în sec. XIII-XIV. Aceste noi tipuri s-au format sub influența liturghiei și au dobîndit o deosebită popularitate în arta sîrbă care a jucat un rol de seamă în Balcani. Printre noile tipuri se cuvine a fi luată în considerație compoziția numită corect

Inchinarea jertfei (această compoziție își avea locul în registrul de jos al absidei, sub registrul tradițional reprezentând *Eucharistia*). În anul 1849, G. D. Filimonov a observat la mijlocul registrului inferior imaginea „mielului lui Dumnezeu” reprezentată pe discosul așezat de prestol; în jurul prestolului se aflau îngeri cu ripide și ierarhi¹¹⁰. Tocmai sub partea de mijloc a acestei compoziții a fost descoperită în 1855 o altă cu același conținut, dar mult mai veche (probabil databilă către 1363). Din păcate, în acest fragment de frescă mutilat de zgîrieturi, cupa este vătămată atât de tare încît nu există nici o posibilitate de a se reconstitui înfățișarea ei inițială. Sînt însă temeuri să se creadă că și aici a fost reprezentat pruncul Cristos. Semnificația acestei noi compoziții ieșite pentru prima dată la iveală în picturile secolului al XII-lea la Veljuz și Curbinovo și figurînd, după cît se pare, de două ori și în biserica Spas Preobrajenie, se dezvăluie lesne în lumina tălmăcirii simbolice a liturghiei. Aici este dată ilustrarea relevantă a ideii că liturghia este numai simbolul slujbei miraculoase, pe care o săvîrșesc în paralel îngerii, și al prefacerii materiale a pîinii și vinului în trupul și sîngele lui Cristos. De aceea, pe discos, în locul mielului, adică al părții principale a prosforei se află pruncul Isus simbolizînd „marea taină” a acestei prefaceri. În acest fel, *Inchinarea jertfei* completează în mod logic *Eucharistia* cu care alcătuiește nucleul de idei al picturii altarului.

De liturghie se leagă și compoziția ce împodobește nișa proscomidiei purtînd în Rusia denumirea *Nu mă jeli mamă*. Îl înfățișează pe Cristos gol pînă la brîu. Trupul lui este reze-mat de cruce. Capul este aplecat pe umărul drept, mîinile încrucișate la piept. Alături sînt puse instrumentele supliciului: coroana de spini, sulita și bastonul cu buretele. Pe coronamentul sub formă de arc al nișei sînt amplasate figurile pînă la brîu a Maicii Domnu-

lui și a lui Ioan care-l jelesc pe Cristos. Și această compoziție are semnificație simbolică. Nu întîmplător împodobește proscomidia. Aici preotul și diaconul pregăteau prosfora și gri-jania. Săvîrșind aceasta, ei aveau în fața ochilor imaginea lui Cristos. Sprijinit de cruce, cu rana sîngerîndă, jelit de cei apropiați, chipul lui Cristos era menit în această tratare să-l emoționeze pe privitor. Pentru iconografia sec. al XIV-lea, care pierduse mult din solemnitatea severă a artei mai vechi, această nouă temă este foarte semnificativă vădînd împuținarea tipurilor iconografice tradiționale și prelucrarea lor pe calea potențării accentelor emoționale.

În biserica de la Volotovo se întîlnesc încă două subiecte noi, cu totul neobișnuite pentru monumentele mai timpurii. Pe timpanul de răsărit sub *Coborîrea sf. duh*, era înfățișată o imensă mîină încadrată de bordura unei mîneci roșii. Mina ține o mulțime de figurine de prunci. Este vorba de *Sufletele dreptilor în dreapta lui Dumnezeu*. De ambele părți, doi îngeri în zbor se apropie de mîină pentru a mai aduce alte suflete. Aici este înfățișată într-o formă cît se poate de concretă „fericirea vesnică” a dreptilor „din dreapta lui Dumnezeu”¹¹¹.

Cealaltă compoziție aflată pe peretele sud și împărțită în trei părți ilustrează *Pilda despre un egumen ispitit de Cristos sub chipul unui cerșetor*¹¹². În partea stîngă este înfățișat Cristos în chip de pelerin. El stă în fața intrării unei clădiri oarecare. Este îmbrăcat într-un cămeșoi, cu capul descoperit și descult. În mîna stîngă ține un toiag, iar pe șoldul drept îi atîrnă traista. În ușa clădirii se observă figura monahului-portar. Adresîndu-i-se, drumețul îi cere adăpost. În scena următoare (fig. 67), portarul „nu-și dă seama că are de-a face cu Cristos” și apropiîndu-se de egumen „așteaptă puțin”, îi atinge încetîșor cotul și-l anunță pe noul venit. Așezat într-un luxos jilț de aur, egumenul, cu o față foarte caracteristică, tra-

tată aproape portretistic, întoarce capul către portar și, arătând cu mîna dreaptă la oaspeți, cu stînga îl îndepărtează pe acesta: „Nu mă vezi oare că discut cu oamenii, de ce să-l primesc pe acela? Du-te de aici!“ Împreună cu egumenul mai stau la o masă încărcată cu toate bunătățile posibile trei „bogătași“. Din partea dreaptă un călugăr aduce la masă strachina cu o mîncare fierbinte din care se înalță aburi zugrăviți prin linii albe ondulate. Al treilea episod al compoziției înfățișează căința egumenului care nu dorise compania bietului pelerin și nu recunoscuse în el pe Dumnezeu. Îl vedem pe Cristos în mijlocul unui peisaj muntos. Ca și în prima scenă, el poartă un toiag și o traistă. În urma sa, merge cu mîinile întinse bătrînul egumen. Cristos se întoarce și-i întinde mîna dreaptă.

Această compoziție excepțional de interesantă arată în mod evident ce amploare a dobîndit în pictura murală din sec. al XIV-lea elementul de gen. O asemenea tratare în spiritul picturii de gen nu putea fi întâlnită în monumentele secolelor XI-XII. Dar și mai interesantă încă este semnificația ideatică a compoziției. Sub văzul povestirii despre acel caz trist cînd, ospătîndu-se în compania unor iluștri comenseni, egumenul n-a recunoscut pe Cristos ce i se arăta în chip de drumeț sărac, artistul împărtășea privitorului propria sa atitudine față de „bogătași“. În compoziția sa răsună stăruitor notele unei opoziții plebeie împotriva tagmei boierești ce juca un atît de important rol în viața politică a Novgorodului. O asemenea folosire a „Pildei“ în pictura monumentală novgorodiană — mai ales într-o pictură ca cea de la Volotovo, unde este destul de puternic spiritul folcloric — își află lesne explicația în lupta neînteruptă dusă de cercurile largi democratice ale Novgorodului împotriva asupririi exercitate de oligarhia boierească.

Restul frescelor din biserica de la Volotovo urmează aproape întocmai tradițiile stabilite.

Pe pereți și bolți puteau fi văzute scene din ciclul protoevanghelic dezvoltat, din ciclul Maicii Domnului, din cel evanghelic, medalioane cu imagini de sfinți înfățișați pînă la briu sau în întregime. Pe pandantivi erau zugrăviți evangheliștii (în afară de Ioan Teologul) în tovărășia personificării Sofiei (Înțelepciunii¹¹³). În fruntea arcurilor de susținere est și vest erau amplasate imaginile Sf. Ubrus și Emmanuil, în spațiile dintre ferestrele tamburului — opt proroci, în cupolă — *Pantocratorul* înconjurat de patru arhangheli, doi serafimi și doi heruvimi, pe arce — numeroase medalioane cu patriarhi și profeți, iar în pridvorul de apus — *Învierea lui Cristos* (fig. 69) și figurile a doi ingeri.

În mijlocul peretelui sud era amplasată o compoziție întrucîtva neobișnuită: de o parte și de alta a *Maicii Domnului cu Pruncul*, care era așezată pe un tron semicircular, stăteau ctitorii bisericii, arhiepiscopii Moisei (1324—1329, 1352—1359), și Alexei (1359—1388). Primul îi întinde Maicii Domnului chivotul lăcașului zidit de el. Ambii ierarhi novgorodieni, ale căror capote sînt acoperite de comănace albe, apar cu nimburi și înveșmîntați în „odăjdii cu cruci“, trimise în 1354 din Constantinopol de către împăratul Ioan Cantacuzino și patriarhul Philotheos ca „mare răsplată“ arhiepiscopului Moisei. Aceste odăjdii le-a purtat și succesorul lui Moisei, arhiepiscopul Alexei însă numai pînă la 1370 cînd, la porunca patriarhului, el a trebuit să desprindă crucile de pe felonul său întrucît „soborul dumnezeesc i-a acordat dreptul să le poarte numai arhiepiscopului Moisei“¹¹⁴. De aici s-ar fi putut trage concluzia că pictura de la Volotovo a fost realizată înainte de anul 1370. Totuși această concluzie ar fi prematură. Este întru totul firesc ca arhiepiscopul Aleksei să fi vrut să se vadă înfățișat în frescă în acele „odăjdii cu cruci“ pe care le purtase unsprezece ani și cu care, probabil, se mîndrea foarte

mult. Nu trebuie scăpat din vedere și faptul că nici pe departe clerul din Novgorod nu asculta totdeauna de patriarhul Constantinopolului; ba cînd considera necesar, îl și amenința pe acesta din urmă cu apostazia. Luînd în considerație toate acestea, se cuvine să recunoaștem că crucile de pe felonul lui Alexei nu ne împiedică să datăm frescele de la Volotovo în deceniul nouă. Fețele ambilor vlădici (mai ales a lui Alexei) sînt tratate atît de individualizant încît sîntem tentați să vedem aici trăsături portretistice. Moisei este înfățișat ca un bătrîn venerabil, cu barbă lungă și cu expresia feței ușor încruntată. Și mai ascuțit este schițată înfățișarea exterioară a lui Aleksei. El are o față uscățivă cu obraji scofilciti, barbă rară, sprîncene rare, ochii bulbuceți. În pictura sec. al XIV-lea portretul lui Moisei și cel al lui Aleksei ocupă un loc proeminent, vădînd o dată în plus o excepțională agerime de spirit din partea meșterului de la Volotovo. M. V. Alpatov presupune că la baza întregului ansamblu de la Volotovo stă o idee dezvoltată în mod consecvent într-o serie de scene și episoade¹¹⁵. După opinia sa, intenția principală a picturii respective ar putea fi formulată astfel: în viața oamenilor intervin clipe cînd binele spiritual superior își face apariția pe pămînt; Dumnezeu a coborît deia o dată pe pămînt, dar și după ce s-a înălțat la cer a mai apărut din nou (de pildă sub chipul pelerinului sau al ordinarului); unii oameni, însă, dedați răutății de toate zilele, se întorc de la Domnul (asemenea egumenului ce petrecea cu bogătasii), alții încearcă o emoție de bucurie în apropierea lui nemijlocită (asemenea Mariei Magdalena care s-a aruncat la picioarele lui Cristos sau asemenea profetesei Anna care s-a grăbit să-l întîmpine pe Isus recunoscîndu-l în pruncu din brațele bătrînului Simeon); ei ating suprema fericire cînd divinitatea îi copleșește sau îi cuprinde la sînul ei (apostolii din scenele *Pogorîrea sf. duh* și *Sufletele dreptilor în mîna*

Domnului, amplasate deasupra arcului triumfal). Oricît ar fi de seducătoare teoria lui Alpatov, iscată, fără îndoială, din dorința de a găsi o idee pivot în stare să unească toate frescele de la Volotovo, ea nu mai poate fi considerată totuși convingătoare, întrucît pe lîngă faptul că este neistorică, mai păcătuiește și prin exagerări forțate. Creația iconografică din secolul al XIV-lea respecta cu mult mai multă fidelitate tradiția decît își închipuie M. V. Alpatov. Pentru artistul acelor timpuri, sistemul decorativ al picturii era ecleziastic și dogmatic și nicidecum un mijloc pentru interpretarea subiectivă a dogmei tradiționale. La aceasta trebuie adăugat că în climatul rusesc n-a prins rădăcini acea logicizare a categoriilor estetice atît de tipică pentru scolastica occidentală. Bineînțeles, meșterul de la Volotovo nu și-a ales în mod arbitrar subiectele, pornind de la felul său de a înțelege binele spiritual. El n-a creat nici un sistem nou de idei, ci doar a introdus în tratarea diferitelor imagini acele accente emoționale datorită cărora vechile tipuri iconografice dobîndeau un timbru nou. La această modestă, dar foarte substanțială acțiune, pentru sec. al XIV-lea, se reducea contribuția sa în iconografia contemporană lui.

Poate cea mai caracteristică trăsătură a ansamblului de la Volotovo este starea de neliniște pasională a personajelor. În ele este ceva tăios, năvalnic, sînt pătrunse de o mișcare impetuoasă, de nestăpînit. Profeții sînt redați în torsioni îndrăznețe și libere; Petru se aploacă pătimaș către Cristos, pregătindu-se să primească împărtășania din mîinile lui; magii călări gonesc în galop și mantiile lor desfăcute se aseamănă cu niște pînze de corabie umflate de vînt (fig. 66); îngerii din scena *Botezului* înaintează impetuoși spre Cristos ca și cînd s-ar pregăti să-i cadă în genunchi; la vederea îngerului, Maica Domnului se răsucesce pe tronul său, Adam și Eva se precipită către Cristos coborît în iad, ca atrași de un magnet gi-

gantic (fig. 70); Maria Magdalena cu mâinile ridicate patetic în sus îl jalește pe mântuitor; apostolii, orbiți de lumina iradiată de Cristos cad ca niște pietroaie la pământ (fig. 59). În oricare dintre scenele evanghelice poate fi remarcat același ritm accelerat, aceeași exaltare a limbajului emoțional. Dar în această exaltare nu-i nimic artificial, nimic teatral. Ea este impusă de temperamentul pasional al artistului, în ea există o candoare sinceră și căldura eudemonică a sentimentului uman care-l seduce pe privitor.

În picturile de la Volotovo sînt redată într-o mișcare năvalnică nu numai personajele, ci tot ce le înconjoară. Vesmintele formează angulozități acuzate, capetele lor flutură în vînt, cutele formează zigzaguri aidoma unor fulgere și despicături fine. Puternic stilizate, stîncile se aseamănă unor limbi de foc ce tind către cer (fig. 64, 65). Și mai dinamică este tratarea arhitecturii. Mergînd pe urmele artiștilor bizantini din sec. al XIV-lea, meșterul de la Volotovo zugrăvește fiecare din edificiile complexului arhitectural numai din perspectiva propriului său punct de vedere. Mai mult decît atît, el redă adesea unele părți componente ce intră în alcătuirea unei clădiri din diferite puncte, creînd mai multe perspective. Asemenea contemporanilor săi bizantini și ruși, el nu cunoaște perspectiva dintr-un singur centru, cu un singur punct de plecare al liniilor. Ceea ce nu-l împiedică să creeze totuși impresia de oarecare adîncime a spațiului; dar cel mai important este faptul că el este capabil să umple acest spațiu de mișcare amplasînd ingenios clădirile și obiectele sub diferite unghiuri de vedere și zugrăvindule cel mai adesea în poziții oblice (de comparat capacul sarcofagului în scena *Învierea lui Cristos* (fig. 69), figurile ce flanchează clădirea din scena *Sărutarea Mariei și Elisabetei*, mormintele din *Pogorîrea la iad* (fig. 70), cișmelele și pavilioanele în *Bunavestire a Annei*, Ciborium-ul din

Întîmpinarea Maicii Domnului (fig. 63). Prin asemenea modalități de expresie, meșterul de la Volotovo creează pentru personaje o ambianță excepțională prin dinamismul ei și cum nu se poate mai adecvată stării lor lăuntrice emoționale.

Pentru dobîndirea acelei expresii de deosebit patetism, atît de dragă meșterului de la Volotovo, el a elaborat o manieră specifică de a picta — foarte individuală și în același timp inspirată, fără îndoială, de producțiile ieșite de sub pensula lui Teofan. Meșterul de la Volotovo lucrează neobișnuit de ușor și de repede. În această privință el este un rival demn al lui Teofan Greul. Studiînd cu atenție ansamblul pictural de la Volotovo, ajungi la concluzia că el a fost realizat de către un singur artist și încă într-un termen foarte scurt¹⁶. Dacă acestui meșter i-a ajutat totuși cineva, apoi eventualii ucenici au avut un rol mai mult decît modest, întrucît contribuția lor s-a dizolvat cu totul în personalitatea descălului, acesta nelăsîndu-le nici o posibilitate de a se evidenția. Din toate picturile Novgorodului, frescele bisericii Uspenie sînt cele mai omogene ca stil. Și în aceasta constă farmecul lor deosebit. Modul tradițional de a lucra în breaslă a cedat aici locul unei creații individuale viu exprimate. În opera meșterului de la Volotovo fiecare trăsătură de penel este încărcată de o deosebită expresivitate și prospețime. Cînd blicuri onctuoase, suculente, cînd trăsături repezi, abia vizibile, cînd linii parabolice, trăsate cu îndrăzneală, puternice și energice, cînd tușe ascuțite ca niște icuri așternute parcă într-un ritm nebun [ex. mai ales chipul Annei din *Sretenie* (fig. 74) ca și compozițiile *Nașterea lui Cristos* și *Înălțarea* (fig. 64, 65)]. Avem de-a face aici cu un fel de pictură *fa presto* sui generis. Dar în această pictură rapidă nu-i nici umbră de neglijență. Avînd un ochi ager și o mînă sigură, meșterul de la Volotovo, cu toate că pictează extrem de repede, construiește

forma fără greutate și surprinde cel mai complicat motiv al mișcării. Acest lucru apropie frescele sale de „expromptele” picturale executate într-o clipită, cărora le este proprie o spontaneitate atât de uimitoare, încât ai impresia că nașterea imaginii coincide cu transformarea ei.

Trăirea pasională a limbajului artistic nu l-a împiedicat pe meșterul de la Volotovo să transpună în culori cele mai diferite stări sufletești. Ierarhii săi par imperturbabili și plini de forță morală, profeții se deosebesc prin bărbăție, evangheliștii sînt scufundați în meditație, Maria-copil emoționează prin neputința ei, pruncul Isus este nesfîrșit de poetic în tristețea sa, Maria Magdalena este cuprinsă de un elan de exaltare mistică, fariseii care contemplă minunea cu Lazăr sînt curioși din cale afară, profetesa Anna arde parcă de pasiune mistuitoare. Toate aceste nuanțe psihologice sînt redate de zugrav cu uimitoare relevanță și cu un realism neobișnuit pentru acea vreme. Unele capete zugrăvite aici par transpuse direct din realitate. Ele nu mai păstrează nici urmă din canonul și asprimea bizantină. Tipologia folosită are un caracter cu totul național și pe chipurile personajelor poate fi recunoscut cu ușurință tipul local novgorodian. În această privință sînt surprinzător de expresive capetele bărbătești [de pildă Iosif, evangheliștii Matei și Ioan (fig. 73) bătrînul Simeon, Adam (fig. 72) sf. Climent ș.a.] care dau impresia că sînt zugrăviți după natură, amintind într-o mare măsură tipurile de țărani. Numai un meșter rus, firește, își putea îngădui să trateze atât de liber o temă religioasă.

Trăsăturile rusești sau, vorbind mai precis, novgorodiene apar foarte pronunțate în ansamblul de la Volotovo, căruia îi este proprie o nuanță de sinceritate inimitabilă ca puritate a răsunchiului ei emoțional. Personajele legendei evanghelice se comportă aici neobișnuit de

simplu și de firesc. Acțiunile lor sînt guvernate de sentimente omenești și nu de acele conveniențe elaborate de artiștii bizantini spre a fi folosite pentru redarea mai a fiecărei mișcări a sufletului. Acest lucru conferă frescelor de la Volotovo un element de libertate largă. În scena *Logodnei*, tînăra Maria se întoarce înspăimîntată spre preot, întrebîndu-l, parcă, cum trebuie să se poarte într-un moment atât de solemn (fig. 61)¹¹⁷. În scena *Sretenie*, copilul se smulge așa de tare din mîinile lui Simeon pentru a merge la mama sa încît bătrînul abia-l mai poate ține (fig. 63). În scena *Aducerii jertfei*, Ioachim și Ana discută încet și cordial cu preotul ca și cînd acțiunea ar avea loc într-o biserică sătosească (fig. 56). În scena *Plîngerii*, Ioan hohotește spasmodic, ștergîndu-și lacrimile cu mantia. O asemenea tratare a evenimentelor evanghelice îl determină pe privitor să vadă în toate aceste scene un conținut realist, viu. Oamenii zugrăviți în frescele de la Volotovo comunică într-un mod foarte firesc, fără ceremonii, cu divinitatea. Și acest lucru deosebește în mod radical pictura de la Volotovo de frescele bisericii Spas Preobrajenie, în fața cărora privitorul simțea, probabil, acea imensă distanță care-l separa de divinitatea omnipotentă. În acest plan, eroii plini de forță ai lui Teofan, cu psihologismul lor exacerbat, nu seamănă deloc cu sfinții modești și întrucîtva naîvi în sinceritatea lor din picturile bisericești de la Volotovo.

Cum just remarcă M. V. Alpatov, meșterul de la Volotovo, spre deosebire de Teofan, își concentra atenția în primul rînd nu asupra zugrăvirii unor personaje izolate, ci asupra scenelor de masă în care avea de înfățișat mulțimea, unitatea de simțire a oamenilor cuprinși de aceleași sentimente¹¹⁸. Și aici și-a spus cuvîntul, originea sa novgorodiană intrucît el continuă linia ce s-a desprins cu claritate încă de la Neredița. Deosebit de elocvente sînt, în biserica de la Volotovo, compozițiile *Pogorîrea la*

iad (fig. 70), *Înălțarea* (fig. 64) *Pogorîrea sf. duh* și *Adormirea Maicii Domnului* (fig. 62). Abia în secolul al XV-lea, în reliefurile târzii ale lui Donatello, vom întâlni o redare tot atât de convingătoare a acțiunilor de masă. *Adormirea Maicii Domnului* a fost gândită ca un spectacol, care să descrie elanul general al apostolilor, îngerilor, ierarhilor către catafalcul pe care zace trupul Mariei. Aici nu este înfățișat un loc pentru tristețea oamenilor izolați, pentru durerile și meditațiile lor personale. Toți sînt cuprinși aici de același sentiment, stăpîniți de aceeași dorință — să atingă rămășițele pămîntești ale sfîntei. Nici măcar episodul „educativ” aflat în subsidiar, cu necredinciosul Iephonias căruia îngerul îi taie mîna, nu abate atenția de la acțiunea principală. Ambele personaje împreună cu celelalte, se pleacă în fața Mariei¹¹⁹. În reprezentările bizantine ale *Adormirii*, cu caracterizarea psihologică scrupuloasă a fiecărui personaj în parte, degeaba s-ar căuta un asemenea întreg compozițional și o asemenea întruchipare plastică a ideii de sobor. În această privință, meșterul de la Volotovo îi întrece cu mult pe artiștii bizantini.

Noi am subliniat în repetate rînduri picturalitatea excepțională a frescelor de la Volotovo care le apropie pe acestea de lucrările lui Teofan Grecul. Cînd privești aceste fresce ți se pare uneori că nu există în natură asemenea mijloace de expresie care ar putea să rețină această dezlănțuită stihie picturală. Și aici artistului de la Volotovo îi vine în ajutor linia atât de prețuită de artiștii novgorodieni. Ea strînge ca într-o chingă camenii, stîncile, arhitectura și drapajul. Această linie este generalizată la maximum, ea simplifică forma și-i conferă monumentalitate. Zugravul de la Volotovo cultivă cu plăcere linia parabolică liberă [ex. figura lui Iosif șezînd pe pămînt în scena *Nașterea lui Cristos* (fig. 65)]. Ca unui novgorodian autentic ce este, lui îi place forma clară ca de cristal pe care ochiul privitorului o poate cu-

prinde ușor dintr-o singură privire. El elimină în mod conștient toate amănuntele de prisos, renunță la conturile complicate, frînte și la siluetele zdrențuite. Principalul este pentru el expresivitatea lăuntrică a imaginii care, în concepția sa, este indisolubil legată de limbajul artistic frust și bărbătesc.

Dacă picturile de la Sf. Teodor Stratilat sînt foarte asemănătoare din punct de vedere cromatic cu frescele de la Spas Preobrajenie, apoi în nici un caz nu se poate spune același lucru despre ansamblul de la Volotovo. Construcția tonală este exprimată aici mult mai anemic, iar paleta este mult mai variată. Din păcate frescele de la Volotovo au ajuns într-un grad înaintat de degradare ceea ce a făcut anevoioasă aprecierea coloritului lor¹²⁰. În această privință ne putem lesne face o idee judecînd frescele din pridvorul vestic care au fost spălate în deceniul patru. Toamă aici s-a dezvăluit, în toată strălucirea, harul de colorist al zugravului. Culorile vișinii dense alternau cu porțiuni de peruzea; tonurile brun-gălbui contrastau cu griurile-sidefii, cele galben-verzui cu tonurile violete, petele albe cu verdele palid. Majoritatea acestor culori au fost folosite cu multă măiestrie în globul îngerului, care scilipea în subtile nuanțe fumurii. Dacă pictura din interiorul propriu-zis al bisericii ar fi fost curățată cu același succes ca și frescele pridvorului, acest monument ar fi ocupat în istoria artei novgorodiene un loc mult mai important decît cel care i se acordă în mod curent.

Pictura de la Volotovo, cu realismul ei specific și cu elementele ei de mișcare puternic exprimate, i-a îndemnat în mod nejustificat pe cercetători pe calea căutării unor apropieri cu epoca gotică. Această teorie occidentalizantă a fost dezvoltată cu cea mai mare consecvență de către D. V. Ainalov, care s-a străduit în fel și chip să demonstreze prezența unor influențe italiene în frescele de la Volotovo¹²¹. Analizîn-

du-le atent din punct de vedere iconografic și stilistic, el considera dependența de motivele apusene ca pe un fapt sigur. Această problemă nu se rezolvă, însă, așa de simplu cum i s-a părut la vremea respectivă lui D. V. Ainalov¹²². Cu cât sînt publicate mai multe monumente de artă bizantină, sud-slavă și rusă din sec. al XIV-lea, cu atît mai evidentă devine bogăția și varietatea neobișnuită a modalităților de expresie găsite de meșterii greci, bulgari, sirbi și ruși din acea vreme. Pe deplin independenți față de artiștii apuseni, ei și-au pus și au rezolvat cu îndrăzneală probleme noi, întîlnindu-se adesea cu tendințele creatoare ale celor din urmă. Ei nu se temeau să îmbogățească iconografia cu tipuri mai puternice din punct de vedere emoțional și li se părea absolut firesc să dea o interpretare mai realistă și mai vie legendei religioase. Acesta este și motivul pentru care se cuvine să privim cu circumspecție concluziile lui N. P. Kondakov și ale discipolilor săi apropiați, dispuși să vadă, de obicei, urme ale influențelor apusene aproape în toate monumentele bizantine și ruse din sec. al XIV-lea.

Analiza frescelor de la Volotovo a demonstrat limpede raportul pe care ele l-au avut cu Teofan Grecul. Acesta n-a putut fi autorul lor, trăsăturile rusești, mai precis novgorodiene, fiind covârșitoare. Autorul a fost deci, fără îndoială, un novgorodian, și încă unul de mare talent. Formîndu-se ca artist în contact cu lucrările lui Teofan, pe care le studiază, el a mers în continuare pe o cale proprie. Artă sa liberă, puternică, sănătoasă, în care s-a oglindit atît de viu și de plastic spiritul slobod al Novgorodului, seduce prin vitalitate și prin realismul de factură pur folclorică. Datorită caracterului ei pasional și sincerității profunde, ea depășește, ca și crezia strigolnicilor, strîmtul cadru bisericesc. Dacă în ceea ce privește æcuitatea caracterizărilor psihologice și strălucirea picturală, maestrul de la Volotovo este întrecut

cu mult de Teofan, în schimb el este o natură mult mai integră și mai sinceră. Lui îi plac chipurile rusești simple; nu se teme să introducă în scenele zugrăvite cele mai prozaice motive (de pildă, în scena *Euharistia*, Cristos îi întinde lui Petru un ulcior mare de lut din care apostolul se pregătește să ia împărtășania; el introduce bucurios, în episoadele evanghelice, elemente de gen luate direct din viață; știe să imprime fabulei zugrăvite o deosebită nuanță de sinceritate și căldură, proprie și literaturii ruse vechi; el folosește din plin, în frizele ornamentale care ocupă un loc atît de însemnat în sistemul decorativ al bisericii de la Volotovo, flori și plante pe care le-a văzut pe cîmpurile natale. În concluzie, cu toată apropierea ei de tradiția sădită de Teofan, arta meșterului de la Volotovo își are rădăcini adînci în popor. Toemai aici trebuie căutată marea ei forță de seducție.

În timpul cît a rămas la Novgorod, Teofan a trebuit să zugrăvească nu numai biserici, ci și icoane. Din păcate nu ne-a parvenit nici o lucrare „de șevalet“ din perioada sa novgorodiană. S-a păstrat, în schimb, o icoană care trădează influența directă a artei sale și care vădește odată în plus urma adîncă lăsată de Teofan în pictura Novgorodului.

Aceasta este renumita icoană *Maica Domnului de la Don* (Donskaia bogomater) zugrăvită pe ambele fețe (fig. 79—83)¹²³. Ea este strîns legată de principalele evenimente din istoria statului moscovit. Potrivit unei legende puțin verosimile, această icoană a fost dăruită de către „cazaci de pe Don“ lui Dmitri Donskoi înainte de lupta de pe cîmpia Kulikovo unde ea ar fi fost, chipurile, prezentă drept prapur. După victorie, marele cneaz Dmitri Ivanovici a pus icoana în catedrala Uspenski din Kolomenskoe. Cînd Ivan cel Groaznic a pornit în expediția pentru cucerirea Kazanului a luat cu el și icoana *Maica Domnului de la Don* ce avea să ajungă, după aceea, în catedrala moscovită

Blagoveșcenski. În anul 1591 au scos-o în timpul luptei cu Kaza-Ghirei, care a ajuns cu oastea sa pînă sub zidurile Moscovei. De icoană și-a amintit țarul Fiodor Ivanovici și el a propus să fie folosită ca prapur, nădăjduind că, ajutați de ea, îi vor birui mai grabnic pe tătari. În sfîrșit, în 1598, patriarhul Iov I-a uns în fața ei, ca țar, pe Boris Godunov¹¹⁴. Cum se întîmplă adesea în istoria Rusiei, icoana *Maica Domnului de la Don* este în același timp un monument istoric de seamă și o excepțională operă de artă. După toate aparențele, ea a exercitat o influență artistică irezistibilă asupra rușilor căci altfel s-ar explica anevoie atît de largă ei popularitate. Și, în adevăr, icoana respectivă se numără printre capodoperele picturii vechi rusești.

Pe partea din față a icoanei este zugrăvită tema numită *Umilenie** (fig. 79, 80). Maica Domnului ține copilul în brațe și-l strînge duioasă, atingîndu-l cu obrazul. Această temă lirică, adusă în Rusia din Bizanț, a devenit unul din subiectele cele mai favorite ale zugravilor ruși¹²⁵. Aceștia au știut să-i confere o încălătură emoțională mult mai mare decît îngăduiau rigidele canone bizantine și s-o încălzească cu sentimente umane atît de profunde încît ea a căpătat o nouă rezonanță, devenind expresia iubirii materne fără margini. În icoana amintită, chipul Mariei este cuprins de tristețe. Ea era parcă presimțirea soartei tragice a fiului. Dar fața ei nu exprimă numai tristețe, ci și înseninare lăuntrică ceea ce-i conferă o nuanță de blîndețe cu totul străină icoanelor bizantine pe aceeași temă. Artistul obține o asemenea expresie de delicată omenie cu ajutorul folosirii abile a liniilor curbe, linii în care nu este nimic rigid și impetuos. Pentru a înțelege cu ce fină instrumentație de linii avem de-a face în această operă, trebuie să privim cu atenție silueta Mariei, schițarea în formă

apropiată de cerc a capetelor mamei și copilului, cutele curgînd lin ale hitonului lui Isus, sinuozitățile curgătoare ale maforionului. Tot o trăsătură rusească este și asimetria îndrăzneată ce stă la baza tratării chipului Maicii Domnului: obrazul drept este mult mai îngust decît stîngul, gura este deplasată ușor spre dreapta, ochii și gura sînt plasate pe axe ce se întîlnesc în loc să fie paralele. Toate acestea au drept rezultat potențarea expresiei și a vitalității imaginii¹²⁶. Meșterul bizantin legat de canoanele clasice nu și-ar fi îngăduit niciodată să construiască forma atît de liber. De regulă, desenul său posedă o mare exactitate, dar mai puțină expresivitate emoțională.

Figurile Maicii Domnului și copilului sînt realizate într-o gamă coloristică foarte personală ceea ce vădește extraordinarul dar de colorist al zugravului. Gama cromatică este succulentă, compactă, saturată. Pe un fundal auriu, din care nu s-a păstrat aproape nimic, figura Mariei se reliefează clar, îmbrăcată într-un maforion de culoare vișinie închisă. Cu această culoare contrastează puternic hitonul luminos, ocru-auriu al copilului, acoperit cu hașuri aurii. Aproximativ în același ton este redată și bordura maforionului. În această frustă gamă cromatică au fost aplicate patru lovituri de penel albastre, indelebile prin forța sonorității lor coloristice — scufia și mîneca Mariei și rotulul ținut de Cristos. Această minunată culoare albastră, prețioasă, de lapis-lazuli are o intensitate așa de uimitoare încît fără să vrei îți amintește de renumitul „albastru“ al lui Rubliov. Fața și mîinile sînt zugrăvite cu ușurință și dezinvoltură, în tradiția lui Teofan, deși în modalitățile de a picta apar semnele unei apropieri de factura vibrantă de mai tîrziu: corpul are o nuanță brun măslinie, cu treceri spre verde în porțiunile umbrite, nasurile sînt conturate cu îndrăznețe linii roșii, foarte exact este așternut roșul ce rumenește obrajii, energic și ușor sînt puse pe carnație

* în grecește: Eleusa = Îndurătoarea (n.t.)

virgulațiile. În ansamblul ei, gama coloristică se abate întrucâtva de la linia de dezvoltare a coloritului novgorodian, mai luminos și mai strălucitor dar, pe de altă parte, nu seamănă nici cu cromatica tipică pentru icoanele pur bizantine din sec. al XV-lea, cu semitonurile lor rafinate. Fără îndoială avem de-a face aici cu o rezolvare coloristică foarte originală care ocupă un loc cu totul aparte în istoria picturii din acea vreme.

Rămâne de discutat dacă meșterul care a executat „Umilenie“ a realizat tot el și compoziția cu mai multe figuri de pe cealaltă față a icoanei.

De astă dată este înfățișată scena *Adormirii Maicii Domnului (Uspenie, fig. 81—83)*. Apostolii au impresurat trupul Mariei, în centru se află Cristos care ține în brațe un prunc înfășat simbolizând sufletul Maicii Domnului. În primul plan se înalță un sfeșnic cu o luminare ce arde, aprinsă de Maria înainte de a afla de la inger despre moartea ei iminentă¹²⁷. Grupul personajelor este flancat de două edificii întoarse puțin pieziș și subliniind în acest fel axul central al compoziției. Toate aceste elemente tradiționale, nu conțin nimic nou. Și totuși scena *Uspenie* nu se aseamănă deloc cu felul cum o tratau alți artiști. Se poate afirma cu curaj că nici meșterii bizantini, nici cei sirbi nu erau în stare să confere acestei scene simțăminte așa de profunde și sincere cum a izbutit să facă autorul *Maicii Domnului de la Don*. Apostolii acestuia sînt oameni absolut simpli. Tulburati și mihniți, ei au venit să aducă ultimul prinos de recunoștință mamei învățătorilor lor. Fiecare în felul său, fără nici un fel de afectare, fără să fie preocupat cîtusi de puțin de poză, își exprimă prin mimică și gesturi simțămintele care l-au năpădit. Petru își șterge lacrimile cu o basma; bătrînul Matei se apleacă neputincios peste rămășițele pămîntești ale moartei, buimă-

cît, Marou s-a întors într-o parte, Pavel gesticulează cu însuflețire, iar tînărul Filip, disperat, abia își ține cu mina capul ce stă să-i cadă în piept. Privind atenți fața Mariei, apostolii se străduiesc parcă să-și întipărească în minte trăsăturile ei, înțelegînd prea bine că o văd pentru ultima oară. Această stare psihologică a fost redată extrem de veridic de către artist care a transpus în scena zugrăvită tot ceea ce a văzut, probabil, în timpul vreunei slujbe de înmormîntare la țară. Și ceea ce este caracteristic, toți apostolii au fizionomii tipice țărănești neavînd nimic din aristocratismul bizantin. Capetele apostolilor sînt bucăți de pictură splendide, prin forța lor de expresie, vădînd odată în plus subtilul spirit de observație și excelenta memorie a zugravului rus.

Coloritul din *Uspenie* corespunde întru totul intenției ideatice a compoziției, fiind menținut în tonuri dense și închise, ceea ce potențează dramatismul scenei fixate de artist. Porțiunile cele mai mari sînt redată intenționat în tonuri de culoare foarte închise: nimbul din jurul lui Cristos este de un albastru saturat, terenul este verde închis, aproape negru ca și clădirea din dreapta, iar loja și porticul din stînga sînt redată într-un ton brun cafeniu. Aceste culori determină eșafodajul coloristic al icoanei, dar nu-l epuizează, căci el ar fi prea întunecat. Zugravul adaugă și o serie de culori mai tari și chiar luminoase, armonizate însă subtil cu culorile nimbului, clădirilor, terenului și lojei, așa încît culorile mai luminoase nu tulbură cîtusi de puțin timbrul dramatic al coloritului. Figura centrală a lui Cristos este înfășurată în straie ocru-aurii care se reliefează clar pe fundalul albastru al nimbului. În brațele lui Cristos pruncul este alb ca neaua. Acestei pete albe îi răspunde albul din lințoliul catafalcului și din veșmintele celor doi sfinți ierarhi. Deasupra lui Cristos este zugrăvit un heruvium în roșu. Și această culoare mai apare de două ori (în sandalele Mariei și în

flacăra luminării). Cele mai bogate și mai frumoase combinații cromatice sînt realizate de zugrav în straiile apostolilor. Aici întîlnim diverse tonuri : și vișinii-închise, și albastru-saturat și verde compact, și galben-aurii și albăstrui, transparente și suave rozuri bătînd în roșu. Ele se armonizează atît de bine și se completează atît de reușit încît dau naștere unor minunate acorduri pline de o măreață solemnitate.

Cu tot coloritul ei excepțional și cu tot caracterul singular al conținutului ei emoțional, *Uspenia* prezintă totuși o serie de trăsături care atestă categoric mîna unui meșter novgorodian. Înainte de toate este vorba de laconismul compoziției a cărei construcție se caracterizează prin claritate geometrică. Atît zugravilor bizantini cît și celor sîrbi le place să înfățișeze *Adormirea Maicii Domnului* sub forma unor scene de paradă, cu multe personaje în acțiune și cu episoade secundare, cu bogate fundaluri arhitecturale, cu un patetism acuzat al pozelor și gesturilor¹²⁸. Dar nu găsim nimic din toate acestea pe reversul icoanei *Maicii Domnului de la Don*. Aici totul este frust, în spiritul novgorodian. Numai în *Uspenia* din Muzeul Rus, icoană provenită tot din școala novgorodiană, întîlnim un laconism și mai pronunțat al mijloacelor compoziționale (din grupurile laterale ce flanchează catafalcul, aici au rămas numai cele două figuri singuratice de ierarhi)¹²⁹. Dar acesta este deja un monument din sec. al XV-lea cînd se cristalizează definitiv principiile artistice ale picturii de icoane novgorodiene. Și totuși asemănarea interioară profundă a icoanei de la Don cu cea din Muzeul Rus este frapantă. Avem de-a face cu monumente din aceeași școală, din același cerc artistic. Pentru Novgorod pledează și caracterul realist al personajelor, cu simplitatea lor populară evidentă. Cele mai convingătoare analogii pentru aceste personaje pot fi găsite în picturile monumentale de la

Volotovo, al căror autor este în general foarte apropiat ca spirit și orientare generală de autorul icoanei de la Don¹³⁰. Aceasta se mai apropie, în sfîrșit, de monumentele picturii novgorodiene și prin simplificarea aparte a liniilor ce conturează siluetele, realizate parcă dintr-o singură trăsătură, particularitate atît de caracteristică pentru înțelegerea formei de către artiștii Novgorodului. Toate acestea luate la un loc nu ne mai îngăduie să atribuim, așa cum fac I. E. Grabar, P. P. Muratov și V. I. Antonova¹³¹, icoana *Maica Domnului de la Don* lui Teofan Grecul. Lucrarea aparține unui artist local, din Novgorod, care a lucrat pe la 1380. În raport cu Teofan, el avea cam aceeași poziție pe care o avea meșterul de la Volotovo. Cunoștea și el bine arta lui Teofan, dar nu numai atît. Se poate spune mai degrabă că el era discipolul direct al meșterului grec. Trăgînd concluzii proprii din studierea atentă a lucrărilor lui Teofan, el a dezvoltat germenele lor realist și a împrumutat din ele multe soluții picturale ce i-au ajutat să scape de încătușarea tradițională a expresiei. Tocmai această îmbinare picturală originală a tradițiilor vehiculate de Teofan cu felul novgorodian de a construi forma este ceea ce face din icoana de la Don un document unic al picturii de icoane vechi rusești¹³².

A. I. Anisimov¹³³ și N. G. Porfiridov¹³⁴ au atribuit lui Teofan încă o icoană novgorodiană ce provine din biserica Teodor Stratilat și se află în prezent în muzeul din Novgorod. Este vorba despre icoana Mîntuitorului (Spas). Dar ca stil și manieră opera respectivă nu poate fi pusă în legătură nici cu atelierul lui Teofan, și nici măcar cu direcția pe care acesta o conduce.

Măiestria lui Teofan, care plăcea atît de mult novgorodienilor, și-a găsit reflectarea și în manuscrise, lucru atestat mai ales de Psaltirea provenită din lavra Troițki-Serghiev și păstrată, în prezent, în Biblioteca de Stat

V. I. Lenin (M. 8662). D. V. Ainalov a atribuit pe bună dreptate acest manuscris școlii novgorodiene. Numai că el l-a datat cam devreme (1350—1360)¹³⁵. În Asaph, zugrăvit pe foaia 169 (fig. 84) adie fără îndoială suflul imaginilor create de Teofan. Fața lui Asaph este pictată liber în tradiția lui Teofan, care se resimte și în conturul redat într-o îndrăzneată asimetrie și în drapajul dinamic al mantiei umflată parcă de vînt. Realizînd această miniatură, artistul novgorodian care a activat, după toate probabilitățile, în deceniul nouă din sec. al XIV-lea s-a aflat sub impresia puternică a picturilor lui Teofan văzute de el.

Este pe deplin firesc să se presupună că arta lui Teofan, care a găsit o atît de largă recunoaștere la Novgorod, a atras și atenția pskovitenilor. Aceștia călătoreau în permanență la Novgorod și printre ei erau, bineînțeles, și mulți artiști. Așa cum se știe, zugravii din Pskov le-au datorat mult celor din Novgorod. Este puțin probabil, de aceea, ca ei să fi trecut indiferenți pe lângă un fenomen așa de important cum era arta lui Teofan. Și, în adevăr, există cîteva icoane din Pskov care prezintă analogii stilistice indubitabile cu lucrările artistului grec. Așa sînt, printre altele, *Soborul Maicii Domnului* și *Paraschiva, Varvara și Uliana*, în Galeria Tretiakov, și *Pogorîrea la iad* în Muzeul Rus¹³⁶. În toate aceste lucrări tradiția lui Teofan își spune cuvîntul în mișcarea impetuoasă și în tratarea plină de picturalitate. Există în special mult „teofanesc” în imaginea Mariei din *Soborul Maicii Domnului* (fig. 85). Modelarea energică a formei cu ajutorul luminiților aplicate cu îndrăzneală și al blicurilor ne obligă să mergem cu gîndul la creațiile vestitului meșter.

Pictura Novgorodului nu s-a angajat pe drumul schițat de Teofan. Foarte curînd după plecarea sa din Novgorod, tradiția picturii murale a început să fie înlocuită de cea a icoanelor și accentul pus pe linie a început să



1. ȘCOALA CONSTANTINOPOLITANĂ
Pogorîrea la iad
 (fragment: Capul lui Adam).
 Frescă din trapeza de la Kahriğ Djani, Constantinopol.
 Începutul sec. XIV.



2. ȘCOALA
CONSTANTINOPOLITANA
Sava Strătilă
Frescă din trapeza
de la Kahriç Djami,
Constantinopol.
Începutul sec. XIV.



3. ȘCOALA
CONSTANTINOPOLITANA
Sfinți
Frescă din trapeza
de la Kahriç Djami,
Constantinopol.
Începutul sec. XIV.



4 5. ȘCOALA CONSTANTINOPOLITANA
Issahar și Dan
Mosaicuri de la Kahriç Djami, Constantinopol. Cca. 1315.



7. ȘCOALA CON-
STANTINOPOLITANĂ
Apostolul Pavel
Miniatură
din Evanghelia
cu „Apostolul”.
Sfîrșitul sec. XIII.
Biblioteca
Saltikov-Scedrin,
Leningrad.





9. ȘCOALA
CONSTANTINOPOLITANĂ
Apostolul Pavel
fragment marit;
cap. Miniatura.



10. ȘCOALA
CONSTANTINOPOLITANĂ
Sfânt
Frescă din biserica
Panagia, Insula Chalki.
Al treilea patrar
al sec. XIV.

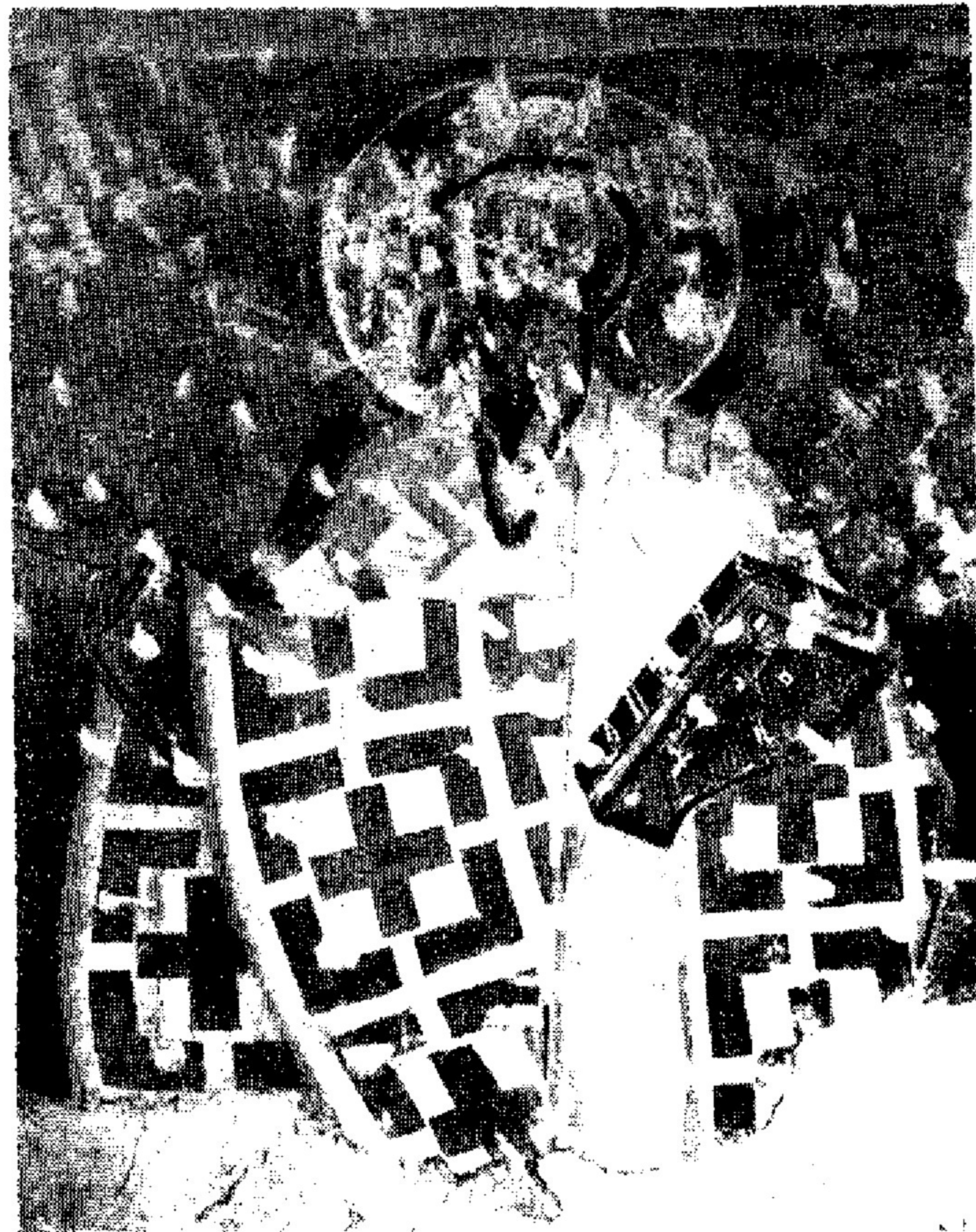


11. ȘCOALA CONSTANTINOPOLITANĂ
David din Salonic
Frescă din trapeza de la Kahriğ Djami, Constantinopol.
Începutul sec. XIV.



12. KIR MANUEL
EUGENIC
Arhanghelul Gavril
Frescă din biserica
Talendjiha,
1381-1392.

13. KIR MANUEL
EUGENIC
Arhanghelul Mihail
Frescă din biserica
Talendjiha,
1381-1392.



14. TEOFAN GREUL
Sfântul Clement
Frescă din biserica Spas Preobrajenie,
Novgorod. 1378.

16. TEOFAN GREUL.
Maica Domnului
din Scena
Buna Vestire
Fresca din biserica
Spas Preobrajenie,
Novgorod, 1378.

17. TEOFAN GREUL
Nașterea lui Cristos
Fragment:
îngerul anunțând
vestea păstorilor.
Fresca din biserica
Spas Preobrajenie,
Novgorod, 1378.

15. TEOFAN GREUL.
Cap de apostol
Fresca din biserica Spas Preobrajenie,
Novgorod, 1378.





18. TEOFAN
GRECUL
Sfânt militar
Frescă din biserica
Spas Preobrajenie,
Novgorod, 1378.

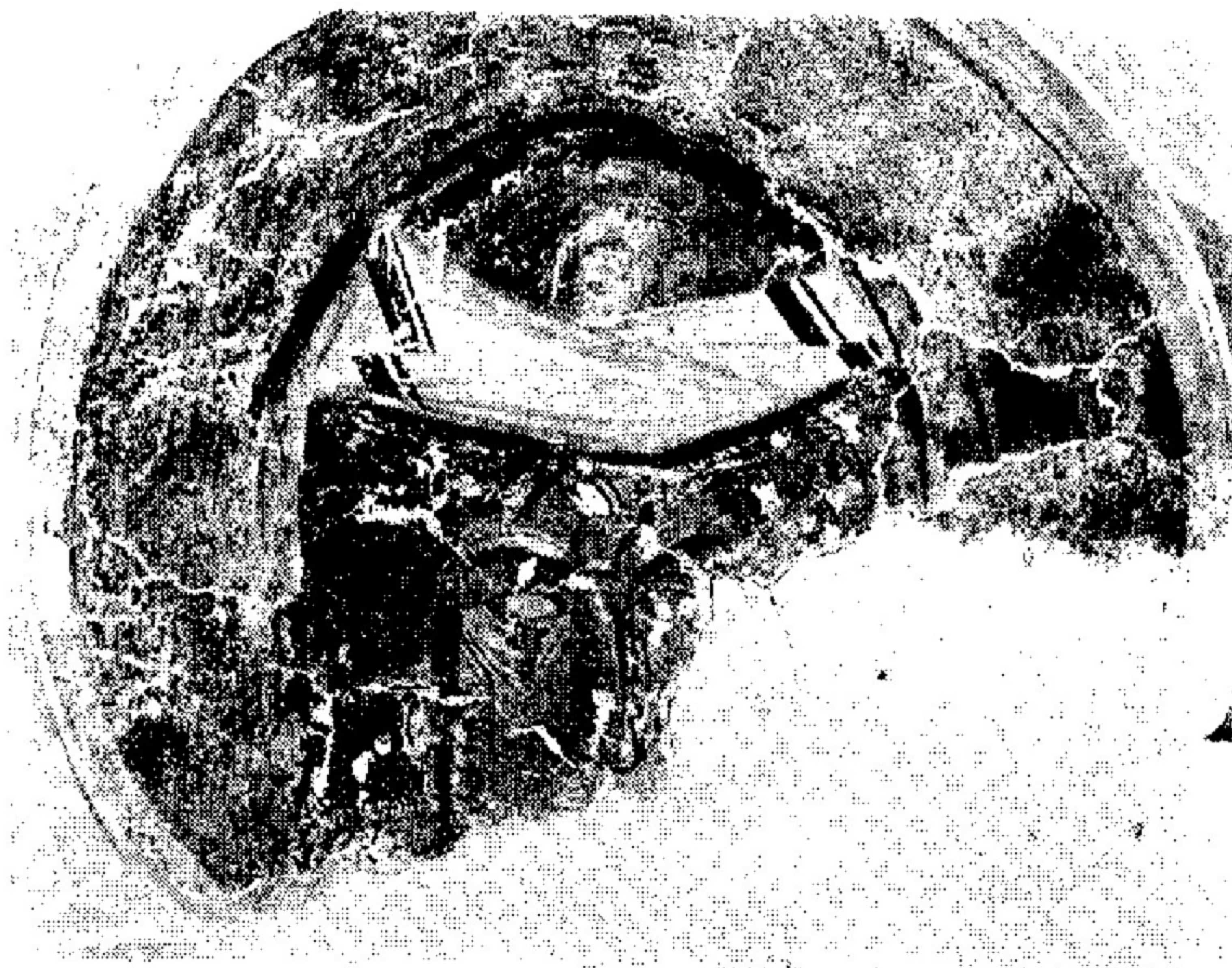


19. TEOFAN
GRECUL
Figuri de sfinți
Frescă din biserica
Spas Preobrajenie,
Novgorod, 1378.



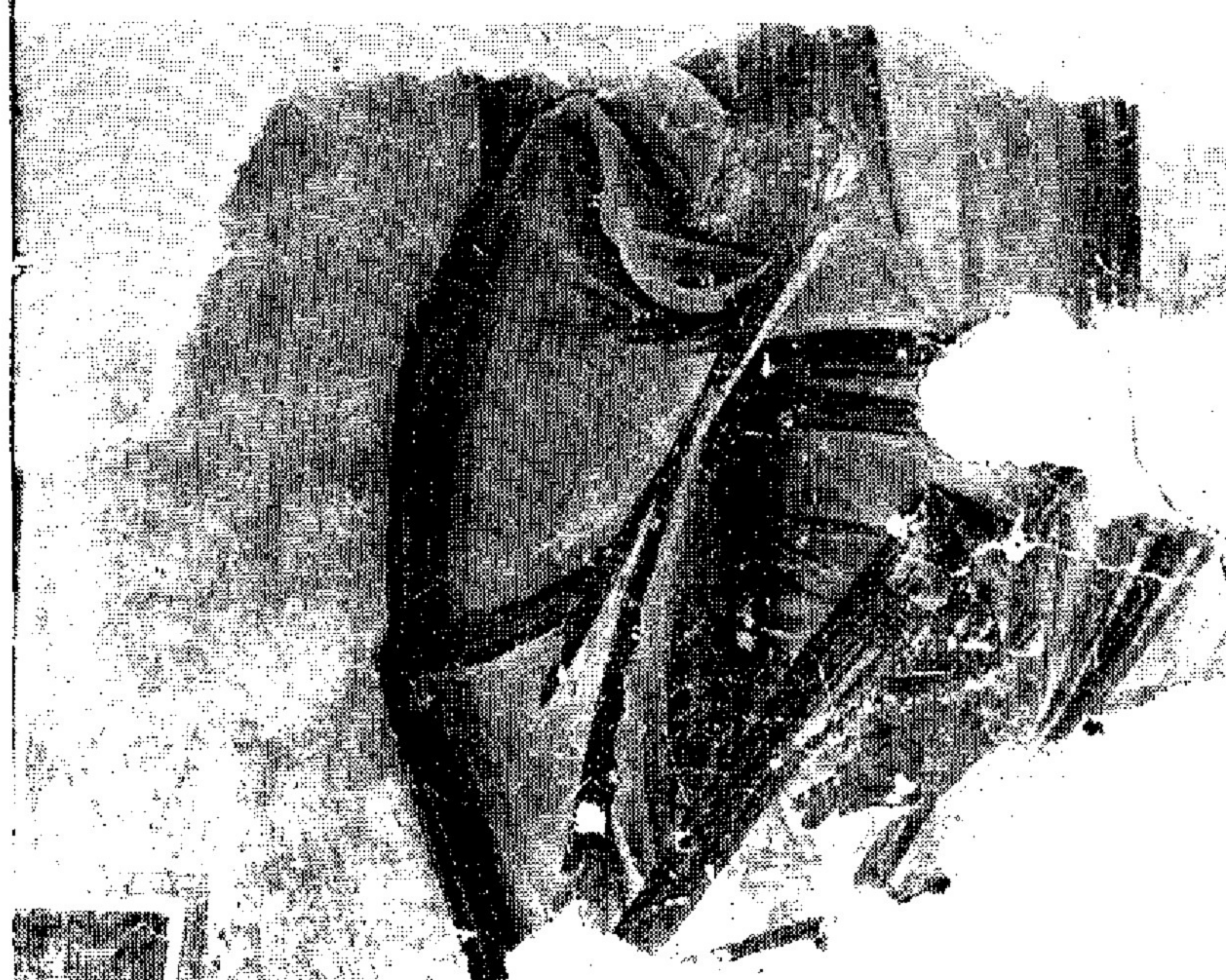
20. TEOFAN
GRECUL
Sf. Kirik și Iulita
Frescă din biserica
Spas Preobrajenie,
Novgorod, 1378.

21. TEOFAN
GRECUL
Prorocul Daniil (?)
Frescă din biserica
Spas Preobrajenie,
Novgorod, 1378.





22. TEOFAN GREGUL
Sfint
Frescă din biserică
Spas Preobrajenie,
Novgorod, 1378.



23. TEOFAN GREGUL
Sfint (fragment)
Frescă din biserică
Spas Preobrajenie,
Novgorod, 1378.



24. TEOFAN GREGUL
Sfint
Frescă din biserică
Spas-Preobrajenie,
Novgorod, 1378.



25. TEOFAN GRECUL
Noe
Frescă din biserică
Spas Preobrajente,
Novgorod, 1378.

26. TEOFAN GRECUL
Noe
(fragment)





28. TEOFAN GREUL
Melchisedec
(fragment)

27. TEOFAN GREUL
Melchisedec
Frescă din biserica Spas.Preobrajenie,
Novgorod. 1378.



32. TEOFAN
GRECUL
Abel
Frescă din biserica
Spas Preobrajente,
Novgorod. 1378.

33. TEOFAN
GRECUL
Pantocratorul
Frescă din biserica
Spas Preobrajente,
Novgorod. 1378.



34. TEOFAN GRECUL
Pantocratorul (fragment)
Frescă din biserica Spas Preobrajente,
Novgorod. 1378.



35. TEOFAN GREUL
Serafim
 Frescă din biserica Spas Preobrajenie,
 Novgorod. 1378.



36. TEOFAN GREUL
Troița, Frescă din biserica Spas Preobrajenie,
 Novgorod. 1378.



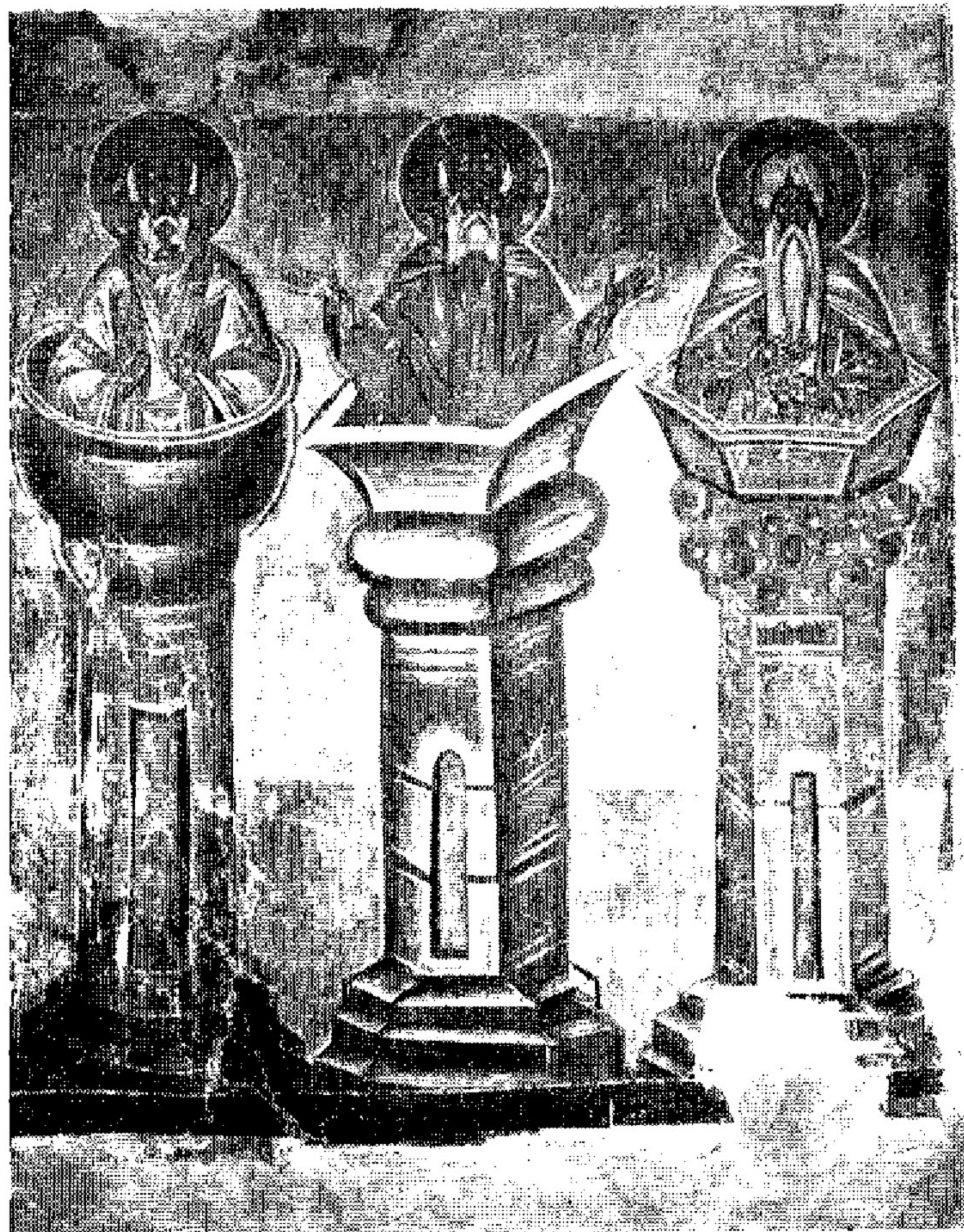
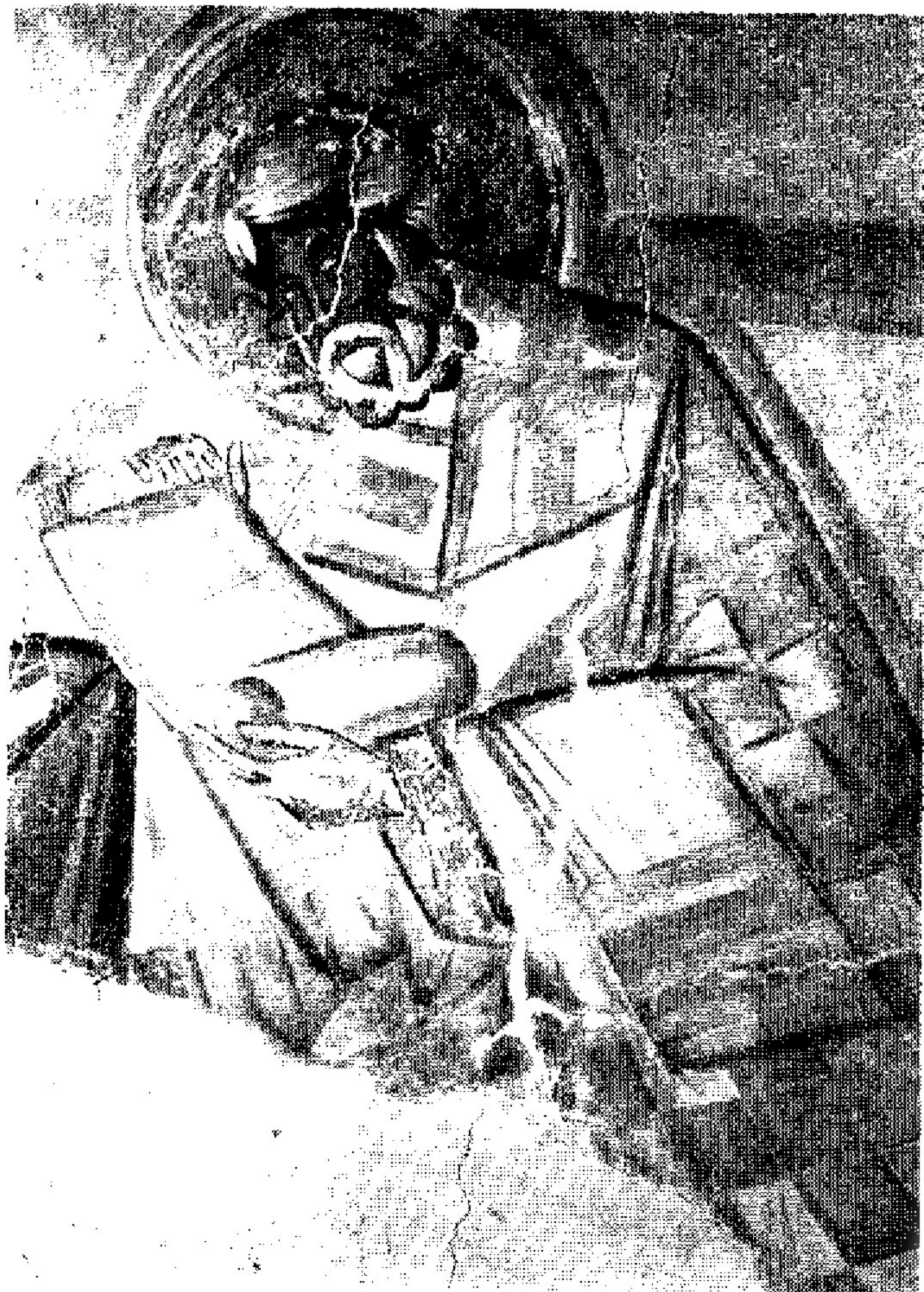
37. TEOFAN GRECUL
Troia
(fragment: îngerul din dreapta).

38. TEOFAN
GRECUL
Troia
fragment:
îngerul din mijloc)



39. TEOFAN
GRECUL
Troia
(fragment:
îngerul din stînga).

40. TEOFAN GREUL
Sfânt ierarh
 Frescă din biserica Spas Preobrajenie,
 Novgorod. 1378.



41. TEOFAN GREUL
Stilpinici
 Frescă din biserica Spas Preobrajenie,
 Novgorod, 1378.

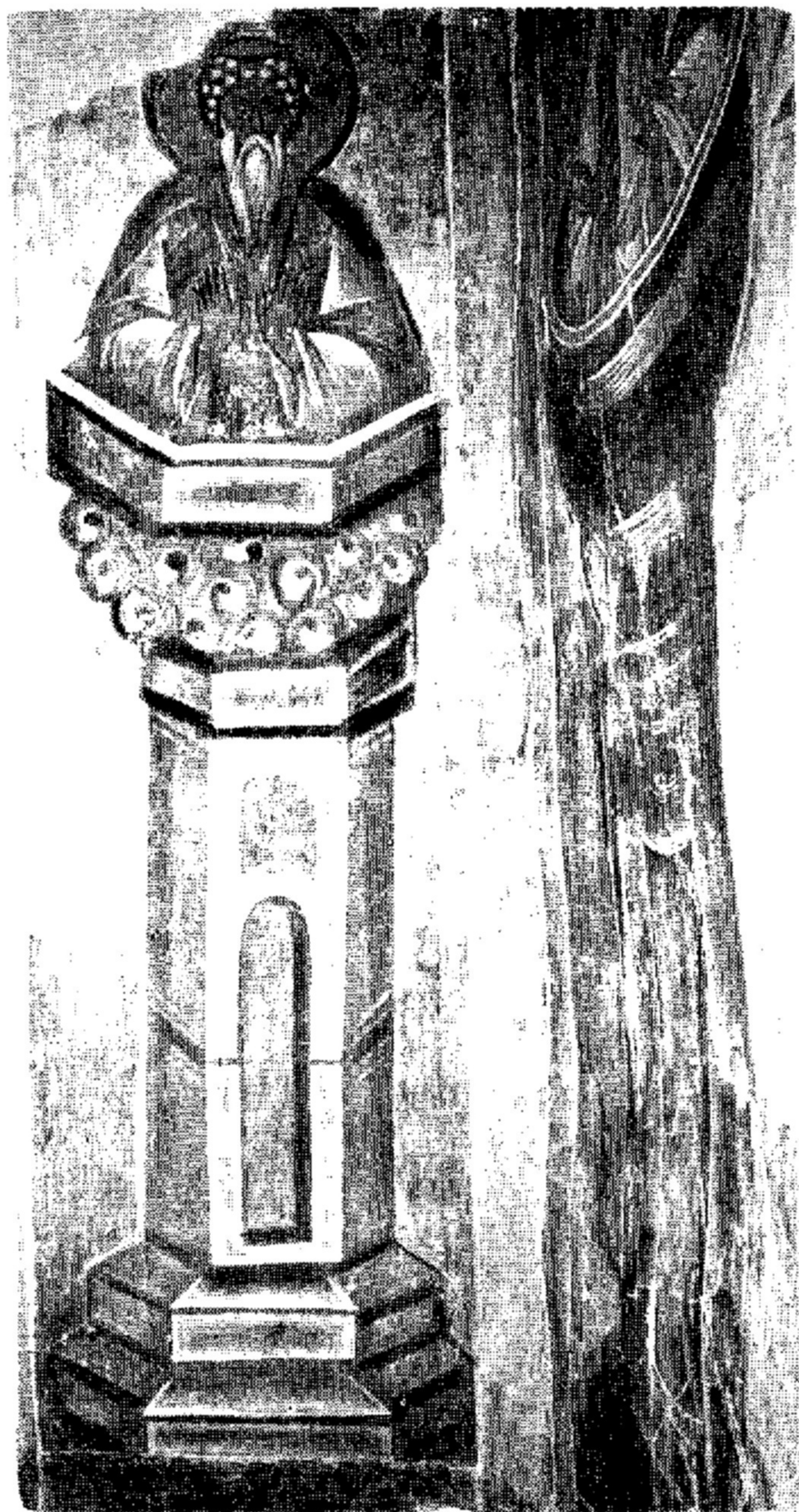
42. TEOFAN GREUL
Stilpnicul Simeon Dionogoreț
 Frescă din biserica Spas Preobrajenie,
 Novgorod, 1378.



43. TEOFAN GREUL
Stilpnicul
Simeon Dionogoreț
 (fragment)



44. TEOFAN GREUL
Stilpnicul Simeon
 Frescă din biserica
 Spas Preobrajenie,
 Novgorod, 1378.



45. TEOFAN GREUL
Stilpnicul Daniil
 Frescă din biserică Spas Preobrajenie,
 Novgorod. 1378.

46. TEOFAN GREUL,
Stilpnicul Daniil
 (fragment).





47. TEOFAN GRECUL
Stilpnicul Atimpie
Frescă din biserica
Spas Preobrajenie,
Novgorod, 1378.



49. TEOFAN
GRECUL
Akakie
Frescă din biserica
Spas Preobrajenie,
Novgorod, 1378.



48. TEOFAN GRECUL
Ioan Climax
Frescă din biserica
Spas Preobrajenie,
Novgorod, 1378.



50. TEOFAN
GRECUL
Akakie
(fragment)



51. TEOFAN GRECUL
Macarie Egipteanul
Frescă din biserica Spas Preobrajenie,
Novgorod, 1378.

52. ȘCOALA DIN NOVGOROD,
Prorocul Ilie și Ioan Botezătorul.
Frescă din biserica Teodor Stratilat,
Novgorod, Cca. 1380.





53. ȘCOALA
DIN NOVGOROD
Ieruri
Frescă din biserica
Sf. Teodor Stratilat,
Novgorod, Cea. 1380.



54. ȘCOALA
DIN NOVGOROD
Vindecarea orbului
(fragment),
Frescă din biserica
Sf. Teodor Stratilat,
Novgorod, Cea. 1380.



55. ȘCOALA
DIN NOVGOROD
Proorocul Ezechiel
Frescă din biserica Sf. Teodor Stratilat,
Novgorod, Cea. 1380.



56. ȘCOALA DIN NOVGOROD
Ioachim și Anna aducând jertfe
 Frescă din biserica Uspenie, Volotovo, Către sfârșitul sec. XIV.



57. ȘCOALA DIN NOVGOROD
Respingerea darurilor. Frescă din biserica Uspenie,
 Volotovo „Către Sf. sec. XIV”.

59. ȘCOALA DIN NOVGOROD,
Schimbarea la față,
Frescă din biserica Uspenie, Volotovo,
Către sfârșitul sec. XIV.

58. ȘCOALA DIN NOVGOROD
Lepadarea și căuța lui Petru
Frescă din biserica Sf. Teodor Stratilat,
Novgorod, cca. 1380.





63. ȘCOALA DIN NOVGOROD
Intimpinarea Maicii Domnului
Frescă din biserica Uspenie, Volotovo.
Către sfârșitul sec. XIV.

64. ȘCOALA DIN NOVGOROD
Înălțarea la cer
Frescă din biserica Uspenie, Volotovo.
Către sfârșitul sec. XIV.



65. ȘCOALA DIN NOVGOROD
Nașterea lui Isus
(fragment: Iosif și păstorii). Frescă din biserica Uspenie, Volotovo.
Către sfârșitul sec. XIV.

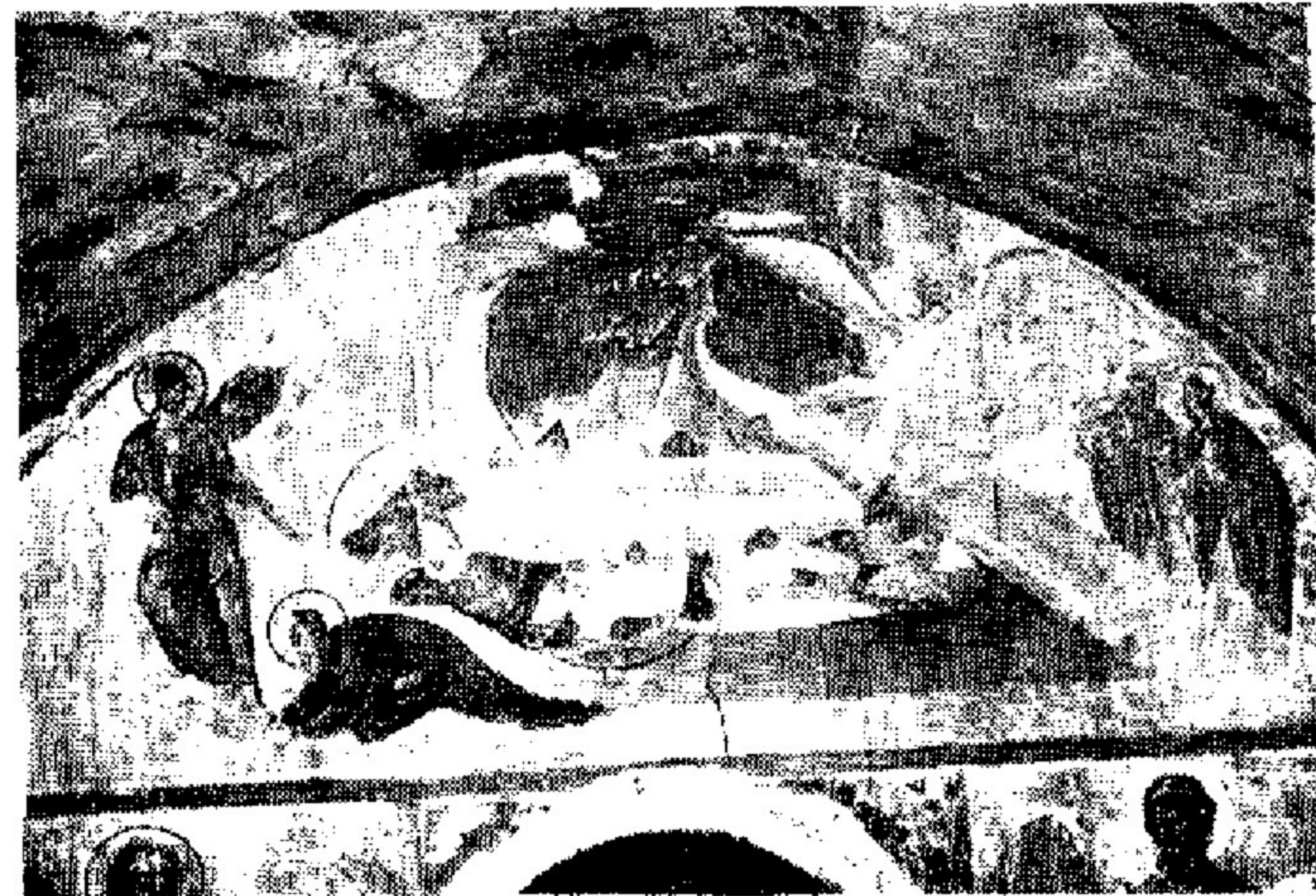


66. ȘCOALA DIN NOVGOROD
Magii călare
 Frescă din biserica Uspeniie, Vololovo,
 Către sfârșitul sec. XIV.

67. ȘCOALA DIN NOVGOROD
Pilda despre egumen
 Frescă din biserica Uspeniie, Vololovo,
 Către sfârșitul sec. XIV.



68. ȘCOALA DIN NOVGOROD
Daniil împreună cu alt prooroc
 Frescă din biserica Uspenie.
 Către sfârșitul sec. XIV.



69. ȘCOALA DIN NOVGOROD
Înzirarea lui Cristos
 Frescă din biserica Uspenie, Volotovo
 Către sfârșitul sec. XIV.

70. ȘCOALA DIN NOVGOROD
Pogorîrea la iad
 Frescă din biserica Uspenie, Volotovo
 Către sfârșitul sec. XIV.





71. ȘCOALA DIN NOVGOROD
Pogorirea la iad
(fragment: Ioan Botezătorul și proroci).

72. ȘCOALA DIN NOVGOROD
Pogorirea la iad
(fragment: Adam).



73. ȘCOALA DIN NOVGOROD
Evangelistul Ioan (fragment)
Frescă din biserica Uspenie, Volotovo.
Către sfârșitul sec. XIV.



74. ȘCOALA
DIN NOVGOROD
Anna
(fragment din Sre-
nie)
Frescă
din biserica Uspenie
Volotovo.
Către sfârșitul
sec. XIV.



75. ȘCOALA
DIN NOVGOROD
Angel (fragment)
Frescă
din biserica Uspenie,
Volotovo.
Către sfârșitul
sec. XIV.



76. ȘCOALA
DIN NOVGOROD
Melchisedec
Frescă din biserica
Uspenie, Volotovo.
Către sfârșitul
sec. XIV.



77. ȘCOALA DIN NOVGOROD
Impărtașania cu vin
Frescă din biserica Uspenie, Volotovo.
Către sfârșitul sec. XIV.

78. ȘCOALA DIN NOVGOROD
Prezentarea Mariei la templu
Frescă din biserica Uspenie, Volotovo.
Către sfârșitul sec. XIV.



79. ȘCOALA
DIN NOVGOROD
*Măica Domnului
de la Don
Icoană.*
Ultimele două
decenii
ale sec. XIV.
Galeria Tretyakov.



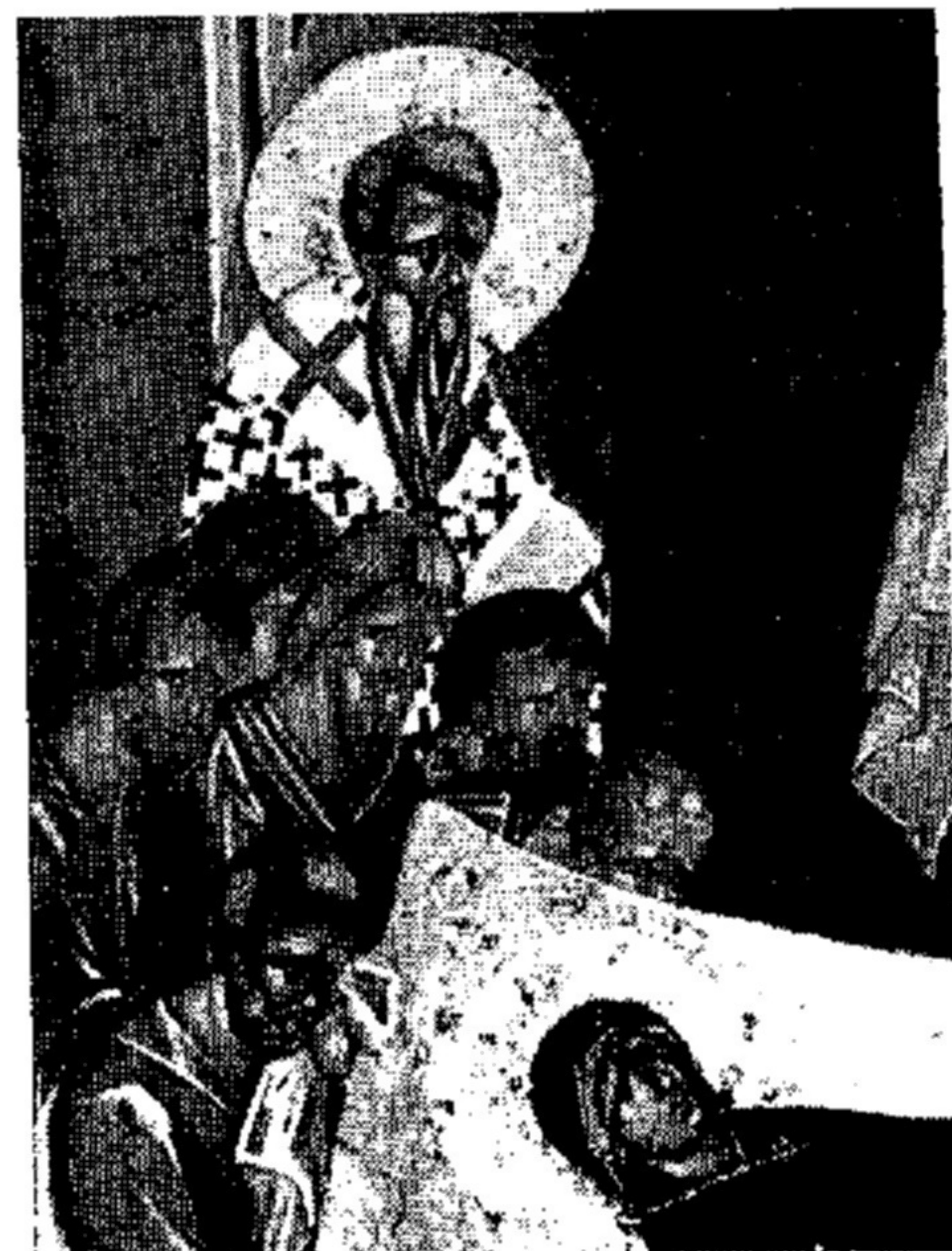
80. ȘCOALA
DIN NOVGOROD
*Măica Domnului
de la Don
(fragment).*





81. ȘCOALA DIN NOVGOROD
Adormirea Maicii Domnului
(Icoană)
Pe reversul icoanei Maicii Domnului de la Don).

82. ȘCOALA
DIN NOVGOROD
Adormirea
Maicii Domnului
(fragment)



83. ȘCOALA
DIN NOVGOROD
Adormirea
Maicii Domnului
(fragment)



84. ȘCOALA DIN NOVGOROD

Asaph

Miniatură dintr-o Psaltire de la sfârșitul sec. XIV.
Biblioteca V. I. Lenin, Moscova.



85. ȘCOALA DIN PSKOV

Soborul Maicii Domnului
(fragment). Către sfârșitul sec. XIV
Galeria Tretyakov

ЕУ + ВІКРІ
ОУШОІ
ДНЬТЪ ВІ
ШОУБѢ
ЗАТЪ
ЖЕБАХУ
СЪБЪ АННІ

ЦѢЛЫ
ВТѢ ЕН
ЪВРЕС
СТЪРН
СЕНН.
ДАН
БѢТЪ. И
МѢВЪ С

САШАД
ПРЕДН
АВРЕС
ДАЩН
ОХО
ДНИ
РОДОЦН
ТИНОВЪ

БМЪ: БД
ЪВРЕС
ПАНЕЛН
ВЫЕР
ПЕЦЕ
СЪДАШЕ
ПРОСА С

Ц. ОЦ
БЕДЕ
ІБРА
КОРА
МАЕ
ОЗБА
ША
ІАХОН
СРЕ. КІ. Г
ЪВРА
ПЪКЕ
АН
Т
УНЕТЪ

Ы
ІТО. З. П
І
П
КО
МО
ТЬ
ІВ
ЪВРЕО
ШАБЪ
СЛОЦА
ПРЕУ
ІАЪВОМ
ІОАННЪ

ЕУ. В. В
ЪВ
АШН
ІА
Н
ВЛА. П
ПРИА.

АШН
ПА Е
ЪВРЕ
ГЪНН
ПДЫ
СВА
ГЛАДЪН



ПСВѢТЪ ВЪ ТЪМѢ
 СВѢТНА, ПТІА
 ПЕРІОБЖТЬ. БЫ
 УАКУ ПІААНЪ СѢ
 БА, ПІА ПІА ПІОА
 ПІА. СЕ ПІА ПІА
 ВЪ СВѢТЕЛЪ СЪ
 ДА СВѢТЕЛЪ СЪ
 ПІА СЪ СЪ СЪ. ДА
 ВЪ СЪ СЪ СЪ СЪ

ПАМЯТИ О ФА
 ИМЕНАХ ИЩЕ
 ПИРА ПИШЕ
 ЕДА ПИМА ПИ
 ИЛИ, РЕПАКИ
 КИТЕЛ ПИМА
 ПЕВЕТ ПИМА
 ДА ПИМА ПИ
 ПАМЯТИ О ФА
 ИМЕНАХ ИЩЕ
 ПИРА ПИШЕ
 ЕДА ПИМА ПИ

БЫШЬ ПЕРХІАМ П
ДБЕРІШЬ В ДЫРЬО
БУШ ППРАІАД
ПНЦАТ ТАТЫРЬ
ПРІЗЫННІКЪ А
ВХІАМ ДБЕРІШЬ,
ПАТЫРЬ СОВЦА
Ш. О. А. И. И. И. И. И.

[illegible]

ЦАКА СЪМРЦ
ЗБА ПМЕ. Е.
МЕ ЕУЕГ
БА ШН
АНЬ. ДЕСН
ДЪ ВЛШЕ
ИКИ ЛПШЕГ
КА БЛНДЫД

ШМЕМН
НЕ. А. БС
ЕУЕГ
ННК
ЩЕМ

ИЦШ
ВРЕД
ПДВ
НОМ
ИЦУМЦН

ВРЕЩ
ДЕСЬКЫ
МЕБЫ
ПЛО
ПЪЛЪ. МЕ
ПСКЫМФЕ
ПНТВЫМ

ТЬ ПДЛ
ПЗБЛАН
СЦ. А. ДА
ВЫЕ
КТЕМ
ДЛН
СЕСТРЫЕ
ПНЛЗЛВ

ВСЕ Е.
ВРЕЩ
ДЕЛСЬ
ТЕ. П
ДВА. ПД
СТЫПАД

НЕ. Е.
МЕ
ТЕ
И
Е
Н
ЗВЕСН
БЫЩЕНФ

ПЖ. ГЛ. П
ВРЕЩ
СЬНО
ПЕРН
ШАШЕН
ТНВБЕГ

НЕИМАЮЩИ
ЕСТЬСЯ. ЕСТЬ



ВЕРИЖОН
ФАРСЕМСКИ

ПАБЪ. МЕ. И



ВЕРИЖОН
ФАРСЕМСКИ

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

СЛЫШАТИ СЛЫШИТЕ
ВЕРИЖОН. ЕСТЬ. ОМЯ



ВЕРИЖОН. ЕСТЬ. ОМЯ

ВЕРИЖОН. ЕСТЬ. ОМЯ

ВЕРИЖОН. ЕСТЬ. ОМЯ

ВЕРИЖОН. ЕСТЬ. ОМЯ

ВЕРИЖОН. ЕСТЬ. ОМЯ

ВЕРИЖОН. ЕСТЬ. ОМЯ

ВЕРИЖОН. ЕСТЬ. ОМЯ

ВЕРИЖОН. ЕСТЬ. ОМЯ

ВЕРИЖОН. ЕСТЬ. ОМЯ

ВЕРИЖОН. ЕСТЬ. ОМЯ

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И



ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И



ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И



ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И

ПАБЪ. МЕ. И



ВПЛУДѢ БЛАГО
ПОЛЮБЕ КЪ БИЩАМъ
БЖІУ СЛОВО . О
БЖЕННЫЯ
БЗѢ . ВРАТѣ И БЫША
ПЕРВОГОННИКУ СЛОВНО
БЫ , ПАШЕБЫ : ВЫШЕ
ЖИВИТЕСЬ , НА ПЛОТЬ

ЛѢТА

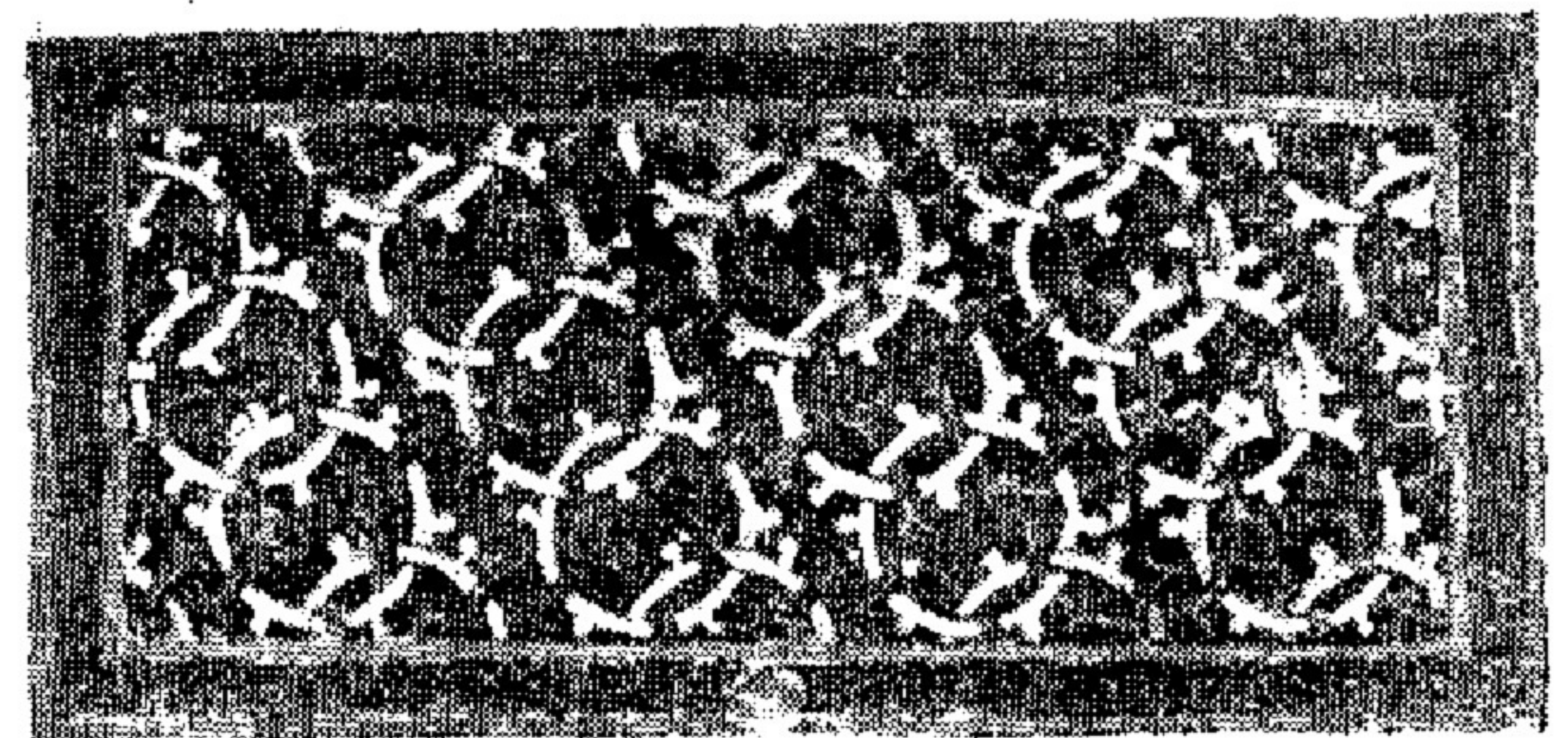
[illegible]

ПОДПИСАНИЕ

[illegible]



ВЕРНАГО: ПРАД
 УЕТВЕРТІА. ІСТНИ
 КЕ ОБА ПУ. ІЕШЬ
 О. ІН. ПЛОНИДН
 АДѢМЕНѢ БЛАТ. СЕ
 ГЕ. ПОВѢДЫМ. ШЕСТВ
 ІА. ДА. ІН. ДѢ. П. П. П.
 М. П. С. Е. П. Д. В. С. Е. П.
 П. Д. Т. В. І. Н. П. О. Л. П. Л. В. Б.
 О. П. Е. Д. Н. Е. П.



ЕЖЕ ѿКОУСТВО БЛГОВѢСТѢ
 ВАНІЕ ГЛАГОЛА. А
 П. Д. Т. В. І. Н. П. О. Л. П. Л. В. Б.
 О. П. Е. Д. Н. Е. П.

116. ȘCOALA MOSCOVITĂ
 Evanghelistul Ioan îi dictează lui Prohor.
 Miniatură din Evanghelia Hiltrovo.



117. ȘCOALA MOSCOVITĂ
 Evanghelistul Matei.
 Miniatură din Evanghelia Hiltrovo.